Viktor Lazarev

vechi maeştri europeni



Editura Meridiane

Biblioteca de artă

220

Biografii. Memorii. Eseuri

vechi maeştri europeni

Reprezentînd puncte de interes nodal, adică momente de vîrf sau de cotitură, ilustrînd ba o direcţie, ba un gen ce ia naştere, o concepţie nouă sau chiar o estetică anumită, cei douăzeci de maeştri europeni care sînt protagoniştii acestei cărţi înscriu adevărate linii de forţă pe care autorul construieşte, cu ajutorul bogatului material faptic şi al multitudinii de nume aduse în discuţie, o adevărată istorie a artei.
Lectura acesteia ne permite să constatăm cum dintr-un mănunchi de studii monografice se poate închega o vastă panoramă artistică, întinsă pe o perioadă de peste trei secole, aşa cum este aceea a Renaşterii italiene ce face obiectul primelor două volume ale ediţiei de faţă.

V. FLOREA

Vol. I, II şi III lei 43

Н. ЛАЗАРЕВ:
...ианские мастера,
..., Москва, 1972

Viktor Lazarev

vechi maeştri europeni

Volumul II
(Vechi maeştri italieni)

Traducere şi Cuvînt înainte de
VASILE FLOREA

EDITURA MERIDIANE
BUCUREŞTI, 1977

Pe copertă:
GIORGIONE,
Trei filosofi (fragment)

GIOVANNI BELLINI

Giovanni Bellini, cel mai încîntător pictor venețian din sec. al XV-lea, a avut o soartă stranie. Pînă la 40—45 de ani el n-a putut să se găsească pe sine. Lucrările sale de pînă la 1470 nu se deosebesc prea mult de operele contemporanilor săi Mantegna, Carlo Crivelli, Alvise și Bartolomeo Vivarini. Originala sa lucrare *Schimbarea la față* este executată în deceniul opt al sec. al XV-lea, cînd tradiția gotică tîrzie era, în sfîrșit, depășită de el în întregime și cînd limbajul său artistic devenise de o claritate, de o puritate și armonie clasice. Din acest moment, pictura venețiană a devenit o mare școală a colorismului și tot din acest moment ea și-a dobîndit înfățișarea ei individuală irepetabilă. Astfel, prin stăruințele și lucrările lui Giovanni Bellini, au fost puse bazele înfloririi ei din sec. al XVI-lea.

La o comparare a picturii venețiene din prima jumătate a sec. al XV-lea cu pictura centrelor progresiste ale Italiei si în primul rînd cu cea a Florenței, ceea ce ne frapează este aderența ei la vechile tradiții — la început bizantine, iar mai tîrziu, gotice. La Veneția, există tendința ca tabloul să fie socotit un fel de bijuterie. De aici abundența aurului, abundența stofelor grele de brocart în veșmintele sfinților, abundența imaginilor reprezentînd diferite obiecte scumpe și rare, abundența a tot felul de podoabe. Patriciatul venețian, cu starea lui de spirit conservatoare, ve-

ghea gelos ca în artă și mai ales în literatură să nu se infiltreze noi idei revoluționare. Cîrmuirea oligarhică a Veneției era obișnuită să urmărească totul, să reglementeze totul și să nu scape nimic din sfera ei de observație, începînd de la înălțimea tocurilor și sfîrșind cu numărul și greutatea bijuteriilor pe care aveau dreptul să le poarte femeile[1]. Din fericire, această reglementare administrativă n-a căpătat la Veneția caracterul unei tutele mărunte, întrucît era aplicată de oameni inteligenți, vestiți în toată lumea ca cei mai versați diplomați. Și cînd pentru Italia a bătut ceasul Renașterii, atunci și Veneția, este adevărat, cu o mare întîrziere, a început să se alăture puternicului torent al noilor idei umaniste. Aici s-a manifestat, odată în plus, clarviziunea nobilimii venețiene care n-a vrut să rămînă la o parte de acea mișcare ce se răspîndea rapid în cele mai largi cercuri ale societății italiene. Apărîndu-și cu zel privilegiile economice și politice, aristocrația venețiană a început să-și însușească rapid, începînd din anii șaizeci ai secolului al XV-lea, noua filozofie umanistă, înțelegînd prea bine că aceasta nu-i amenința cîtuși de puțin pozițiile, ci din contră, i le consolida. Din acest moment, tinerii patricieni, a căror ocupație principală o constituiau afacerîle comerciale și tot felul de distracții mondene, au început să capete o serioasă instrucție umanistă atît la Universitatea din Padova, cît și în cele două școli venețiene — una în Rialto, în care se predau logica, filosofia, matematica și teologia, și alta pe lîngă cancelaria de la San Marco, în care se învățau gramatica și retorica. La Veneția au început să vină tot mai des umaniști vestiți începînd cu Gianmario Filelfo și Gheorghe din Trebizonda și sfîrșind cu Georgio Merula, Georgio Valla și Marcantonio Sabellico[2]. Mulți dintre umaniștii sosiți se instalau în bogatele case ale patriciatului unde învățau tînăra generație într-un spirit nou. Toate aceste adieri proaspete n-au zăbovit să se facă simțite în viața orașului. În 1468, senatul venețian hotărăște să construiască o mare bibliotecă publică; în 1469, se publică

decretul privind permisiunea de a se tipări cărți, în 1481, se pun fundațiile primului palazzo venețian în stil pur renascentist — palazzo Vendramin; în 1484, chirurgii capătă îngăduința de a practica autopsia pe cadavre, în 1488, se interzice alchimia; în 1499, se editează romanul arheologico-mitologic „Visul lui Poliphyl". Și tot în cursul acestor ani are loc și cotitura hotărîtoare din pictura venețiană, cotitură indisolubil legată de numele lui Giovanni Bellini.

Umanismul venețian posedă o serie întreagă de particularități proprii. Este vorba în special de viul interes față de natură, față de științele naturale, față de fizică, de matematică[3]. Umaniștii venețieni acordă o înaltă prețuire lui Aristotel, străduindu-se să-i epureze creațiile de toate straturile medievale atît scolastice, cît și averroiste. Stăpînind la perfecție limba greacă datorită ajutorului căpătat de la imigranții bizantini, ei traduc în afară de Aristotel, pe Euclid, pe Aristarh, pe Proklus, pe Nichifor. Cel mai mult îi atrage lumea reală și de aceea ei se adresează în mod conștient marilor izvoare grecești cu concepțiile lor raționale și limpezi asupra lucrurilor. Ei își bat joc de comentatorii medievali și de comentatorii comentatorilor, fac haz de jocul de-a silogismele, de abstracțiile metafizice. Atenția le este captivată de tot ce este concret — om, animale, arbori, flori și ierburi, rîuri și mări, pietre și diferite formațiuni geologice. Ei se străduiesc să folosească plantele în scopuri medicale, apa pentru construcții hidraulice, pietrele pentru baraje. Poate cei mai de vază reprezentanți ai umanismului venețian au fost membrii familiei de patricieni Barbaro. Încă Francesco Barbaro[4] (1390—1454) ia atitudine împotriva a ceea ce numește „barbaries", „tentonae" și „arabes", împotriva complicatelor construcții scolastice, împotriva tiraniei metafizicii. El era adeptul a tot ce era înțelept și firesc. „A venit timpul — scrie el — ca filosofia să coboare [din înălțimile] exercițiului speculativ în [vîltoarea] luptei pasionale de fiecare zi[5]. Vărul lui, Almoró Barbaro[6] (1453—1493) și-a

propus drept scop să-l redea italienilor pe adevăratul Aristotel şi pe autenticul Pliniu, epurînd operele lor de alternările şi de prejudecăţile acumulate de-a lungul secolelor. După părerile sale, nu se poate filosofa ignorînd experienţa. Nepotul său, Daniello îl traduce pe Vitruviu şi organizează la Padova prima grădină botanică din Europa[7]. Dacă umaniştii florentini îşi concentrau atenţia în principal asupra omului, acest microcosmos în macrocosmos, în schimb, la Veneţia, o importanţă nu mai mică era acordată florei şi faunei ce-l înconjoară pe om. Nu degeaba un profesor de limba greacă a compus la sfîrşitul sec. al XV-lea un adevărat imn în cinstea albinei, preamărindu-i înţelepciunea, hărnicia, optimismul, instinctul foarte dezvoltat[8]. Astfel, în mod treptat, pe solul Veneţiei s-au format, din punct de vedere al ideilor, acele premise care le-a ajutat artiştilor să spună un nou cuvînt. Şi primul care a rostit acest cuvînt nou a fost Giovanni Bellini. Este probabil ca multitudinea studiilor de ştiinţe naturale ale contemporanilor săi să fi stimulat interesul artistului pentru o cercetare mai atentă a lumii reale. Dar pentru a deveni un mare artist, aceasta nu era de ajuns. Trebuia să ai în plus un suflet de mare poet. Or, Giovanni Bellini a fost tocmai un astfel de poet. El a ştiut să vadă sîmburi de poezie pură acolo unde un om obişnuit nu remarca nimic altceva decît fapte aride şi banale. Lui îi plăcea o artă care se adresa, înainte de toate, sentimentului, care era lipsită de artificialitate, de efecte exterioare, de înfrumuseţare superficială. Pe el nu-l atrăgeau niciodată situaţiile dramatice, motivele mişcării puternic exprimate. Dimpotrivă, el prefera tot ce era calm, liniştit, vesel; îi plăcea să redea starea de concentrare lăuntrică cu totul deosebită, cînd omul ascultă fie de glasul conştiinţei sale, fie vorbirea lentă a interlocutorului. Şi el a izbutit să ajungă, în cele mai bune tablouri ale sale, la o asemenea armonie, la o asemenea muzicalitate, cărora în zadar am căuta să le aflăm egal în toată pictura quattrocentistă.

Giovanni Bellini[9] s-a născut pe la 1430 într-o familie de cunoscuţi pictori veneţieni cu bogate tradiţii culturale. Tatăl său, Jacopo, mai stătea încă la răscrucea a două drumuri, dintre care unul ducea spre viitor, iar celălalt spre trecut. Nu se deosebea mult de tatăl său nici fratele mai vîrstnic al lui Giovanni — Gentile Bellini. În schimb, în persoana soţului surorii sale, Nicolosia, Giovanni a găsit un maestru plin de forţă şi de voinţă, capabil să influenţeze tînăra generaţie. Acest maestru era Andrea Mantegna care, primul în Italia de nord, a ţinut seamă de lecţiile florentinilor. Şi Giovanni a mers pe urmele lui, aşa încît cele mai timpurii opere ale sale prezintă o apropiere sensibilă de lucrările renumitului padovan. Aceeaşi rigiditate a formei, aceleaşi linii anguloase şi puţin ritmice ale siluetelor, aceleaşi ascetice peisaje pietroase. Dar treptat, limbajul său dobîndeşte o mai mare moliciune şi reţinere, mai mult omenesc. El evita formele supraîncordate, trecerile de la umbră la lumină devin mai gradate şi mai line, este accentuată rotunjimea şi stabilitatea figurilor, faldurile draperiilor devin mai mari, este îndulcită expresia feţelor. Acest proces îşi găseşte o încununare logică în tabloul de altar din Muzeul orăşenesc din Pesaro, reprezentînd *Încoronarea Mariei,* sfinţi şi diferite scene din viaţa lor împodobind predela. Aici, pentru prima dată, culoarea începe să joace rolul hotărîtor şi toate figurile se află confundate în ambianţa luminoasă. Din acest moment (cca. 1475)[10], se poate observa o tot mai hotărîtă distanţare de Mantegna. De aici încolo, culorile lui Bellini încep să devină mai calde, lumina — mai transparentă, tehnica — mai fină, spaţiul — mai clar şi mai armonios, peisajele — mai vesele şi mai poetice. Giovanni Bellini porneşte pe drumul sintezei; el aspiră către armonia dintre formă, spaţiu, lumină şi culoare.

Ce a determinat toate aceste impulsuri din creaţia lui Giovanni Bellini? Înainte de toate acel nou climat umanist ce începuse a se forma la Veneţia în decursul celei de a doua jumătăţi a

sec. al XV-lea. Umanismul padovan şi veneţian cu interesul său viu pentru natură şi pentru studierea ei atentă, cu folosirea largă de către el a preceptelor lui Aristotel nu putea să nu-şi găsească reflectarea şi în artă. Dar existau şi cauze mai personale ale acestor schimbări. Călătorind la Pesaro, Giovanni Bellini a vizitat fără îndoială şi Le Marche — Ravenna, Ferrara, Rimini, Urbino. Aici el a avut posibilitatea să ia contact nemijlocit cu lucrările genialului Piero della Francesca şi să-şi dea bine seama de rolul pe care îl poate juca lumina şi atmosfera în pictură[11]. Apariţia lui Antonello da Messina la Veneţia în 1475 a înlesnit lărgirea în continuare a orizonturilor artistice ale lui Giovanni. De acum formele sale devin tot mai calme, mai pline de volum şi mai monumentale, din ele dispărînd supraîncordarea de odinioară, iar culorile dobîndind o asemenea profunzime şi începînd să iradieze aşa de puternic încît toate lucrările mai timpurii par şterse din punct de vedere cromatic. Această schimbare a coloritului se explică în mare măsură şi prin trecerea lui Giovanni la tehnica neerlandeză a picturii în ulei[12]. El a mai folosit şi înainte uleiul, dar totdeauna în combinaţie cu tempera. De acum, însă, uleiul curat devine tehnica sa preferată. Încă din anii 50—60, el a avut posibilitatea s-o studieze pe baza tablourilor neerlandeze care au nimerit în Veneţia şi care au contribuit la rapida sa dezvoltare ca peisagist. Însă numai după venirea lui Antonello la Veneţia, această tehnică nouă a devenit în mîinile sale un puternic mijloc de expresie artistică.

În pictura florentină, figura omenească domina atît de categoric compoziţia încît pe lîngă ea, peisajul avea, în mod vădit, un loc secundar. El era folosit ca fundal pentru figură, între aceste două elemente existînd o mare discordanţă atîta vreme cît figura era plasată nu atît în peisaj, cît în faţa lui. În pictura veneţiană, peisajul începe pentru prima dată să joace, dacă nu rolul dominant, în orice caz, unul nu mai puţin substanţial decît imaginea omului. Nu degeaba cea mai timpurie menţiune a peisajului ca gen de sine stătător se întîlneşte la veneţianul Marcantonio Michiel care încă din anul 1521 scrie despre „molte tavolette de paesi" şi caracterizează în felul următor renumita *Furtună* a lui Giorgione: „paesetto pe pînză cu furtună, ţigancă şi soldat"[13]. La o asemenea rapidă dezvoltare a picturii peisagistice la Veneţia, cel mai mult a contribuit Giovanni Bellini. Strict vorbind, el a fost primul care a apreciat cum se cuvine virtuţile emoţionale ale fundalurilor peisagistice care se transformau sub penelul său într-o componentă substanţială a imaginii artistice. În tablourile lui Gianbellino, figurile trăiesc o viaţă unitară, indisolubilă cu natura înconjurătoare şi această natură este aşa de frumoasă încît şi oamenii legaţi de ea par transfiguraţi din punct de vedere spiritual în apropierea ei.

Începînd cu anii 70, caracterul peisajelor lui Bellini se schimbă brusc. Din ele dispare treptat tot ce era rigid, împietrit deşertic, ascetic. Ele devin deschise şi prietenoase, cu trăsături îndulcite, optimiste ca stare de spirit, calde sub aspect cromatic. În locul motivelor aride ale unei naturi stilizate, atît de preţuite de Mantegna, tot mai des sînt date la iveală motive realiste din *terra ferma* veneţiana — simple construcţii de ţară, mici castele confortabile, oraşe liniştite de provincie, bisericuţe singuratice, podeţe aruncate peste rîuri înguste. În schimbul pietrei, întîlnim aşternutul moale de iarbă, în locul arborilor uscaţi şi golaşi, întîlnim frunzişul suculent, des şi înmiresmat. Şi în mediul acestei naturi împăcate, muncesc domol ţăranii, cîştigîndu-şi pîinea zilnică. Fără îndoială, Bellini nu picta peisaje după natură cum vor face artiştii sec. al XIX-lea. El le compunea pe baza unor notaţii disparate sau din memorie. Şi oricît de mult ar fi apreciat el detaliile, acestea nu veneau niciodată în contradicţie cu întregul, pentru că în orice piatră, în orice floare, în orice firicel de iarbă, el îşi exprima admiraţia infinită pentru frumuseţea lumii văzute, încălzită de prezenţa invizibilă a divinităţii[14]. Aceste note panteiste care

răsună atît de persistent în peisajele lui Giovanni Bellini i-au şi dat motive lui A. N. Benois să-l numească pe artist un „mistic aflat în permanenţă într-o atmosferă mirifică, inefabilă, supraterestră şi în acelaşi timp senzorială"[15].

Prima lucrare a lui Giovanni Bellini în care s-a afirmat în mod plenar remarcabilul său talent de peisagist a fost *Sf. Francisc* (colecţia Frick din New York). Problema privitoare la momentul din viaţa Sf. Francisc, imortalizat aici de penelul artistului, rămîne controversată. Unii consideră că Sf. Francisc este redat cîntînd un imn în cinstea soarelui (la aceasta ar face, chipurile, aluzie hîrtia prinsă de brîu care conţine textul imnului compus de el)[16]. Alţii tratează tabloul ca imagine a stigmatizării sfîntului. Acest al doilea punct de vedere a fost argumentat cel mai solid de către profesorul Meiss[17]. După părerea sa, Bellini a renunţat conştient la redarea a tot ce era miraculos şi supranatural — la rănile adînci de pe mîinile şi picioarele sfîntului, la serafimul din ceruri, la firele de aur ce emanau de la serafim. Acestea din urmă au fost înlocuite cu torente fireşti de lumină ce curg din colţul din stînga sus al tabloului, din spărtura colorată în galben auriu dintre nori. Despre stigmatizare aduce mărturie şi figura măgarului pe care sf. Francisc a mers la muntele La Verna, unde, potrivit legendei, a avut loc stigmatizarea; în favoarea unei asemenea tălmăciri a temei pledează şi forma stîncii, foarte apropiată de forma reală a muntelui respectiv[18]. Oricum ar fi interpretat subiectul acestei opere a lui Bellini, un lucru este indubitabil: artistul a voit să redea contopirea panteistă a omului cu natura, veşnică în frumuseţea ei, prietenoasă şi sublimă în liniştea ei. Anume în aceasta rezidă sensul tainic al creaţiei lui Giovanni Bellini.

Sf. Francisc a ieşit din chilia lui dis-de-dimineaţă. Şi iată că privirii sale îi apare un peisaj minunat ale cărui detalii sînt pictate cu aceeaşi meticulozitate cu care făceau acest lucru neerlandezii. Aici este prezent şi solul pietros, şi

stînca abruptă cu crăpături, şi plante multiforme — verbascum, tufe de mure, ienupăr, iederă şi diferiţi arbori — laur, smochin, măslin şi irişi înfloriţi, şi un măgar păscînd paşnic şi un iepuraş ce priveşte dintr-o vizuină, şi un bîtlan stînd nemişcat[19], şi un păstor păscîndu-şi turma de oi şi nişte case simple ţărăneşti, şi castele împrejmuite cu ziduri de cetate şi cu turnuri. Totul respiră pace, totul este redat într-o notă contemplativă. Şi Sf. Francisc, indiferent de faptul dacă i se aplică stigmatele sau dacă el înalţă renumitul său imn în cinstea soarelui, este atît de fermecat de această natură minunată, încît este gata să se dizolve în ea în întregime, fără rezerve. Această contopire optimistă a omului cu natura nu este ameninţată prin nimic, nici măcar de craniul aşezat pe pupitru, fiindcă totul aminteşte aici nu de moarte, ci de viaţă. Forţele vitale ce zac în natură sînt aşa de mari, încît ele năvălesc chiar şi în chilia modestă a sf. Francisc pe care el şi-a construit-o din scînduri şi nuiele.

Abundenţa detaliilor din peisaj ne duce involuntar cu gîndul la lucrările lui Jan van Eyck şi la meşterii cercului său. Dar la Giovanni Bellini detaliile sînt redate mai puţin disparate. În tabloul respectiv, cu riguroasa lui alternare de linii verticale, orizontale şi oblice, se manifestă cu claritate elementul arhitectonic la care ţineau atît de mult artiştii Renaşterii. Uşor curbată, figura sf. Francisc repetă linia curbă a masivului din mijloc, al stîncii. Liniile verticale ale diferitelor blocuri din aceeaşi stîncă constituie parcă un rapel la nuielele verticale ale chiliei şi la turnurile din planul doi. Secţiunile laterale ale scîndurii pupitrului merg paralel cu linia înclinată a solului, iar nuielele întărite orizontal sînt date sub un unghi mic, repetînd parcă linia înclinată a solului, dar deja în altă direcţie. Figura sf. Francisc apare astfel închisă într-un triunghi scalen care subliniază poziţia ei centrală. Cu astfel de mijloace şi cu altele asemănătoare, Giovanni Bellini obţine o deosebită soliditate a peisajului său, deşi acesta abundă de detalii observate cu încîntare. Dar

aceste detalii nu dispersează atenția, ci ajută doar să se „citească" imaginea înlesnind privirii să înainteze în adîncimea peisajului și, prin aceasta, incitîndu-l pe privitor la o contemplare liniștită, fără grabă.

Ceea ce înfățișează Bellini în tabloul său amintește foarte mult de felul în care recepta natura Francisc din Assisi. După cum se știe, sesizarea continuă a apropierii divinității, proprie acestui sfînt, a făcut ca el să inculce o bucățică din dumnezeu chiar și pietrei neînsuflețite[20]. Față de natură, el avea o atitudine ca față de un frate bun[21]. Nu degeaba sf. Francisc vorbește de soare ca despre un „messir frate", despre lună ca despre o „soră" a sa, în „sora apă" el preamărește utilitatea, umilința și neprihănirea[22]. Potrivit expresiei contemporanului său, „printre creațiile lipsite de rațiune el iubea cel mai puternic soarele și focul". Cînd el a fost supus încercării barbare a focului, Francisc de Assisi i s-a adresat cu următoarele cuvinte: „Focule, fratele meu, nobil și folositor printre alte creații, fii blînd cu mine în acest ceas pentru că înainte te-am iubit și te voi iubi din dragoste pentru Cel care te-a creat". Supraveghind munca unui monah ce-și cultiva grădina, Francisc l-a rugat să lase un colțișor pentru „ierburile ce înverzesc zămislindu-le la timpul lor pe surorile flori. A făcut el aceasta din dragoste pentru Cel care se numește culoare a luncilor și a crinilor de cîmp". Cu aceeași mare dragoste privea Francisc animalele și păsările. „Fratele ciocîrlan — zicea el — are capuccio ca un călugăr și este o pasăre smerită pentru că merge bucuroasă pe drum în căutarea pîinii... Zburînd, el îl slăvește pe Domnul foarte dulce, ca bunii călugări care disprețuiesc ceea ce este pămîntesc... Îmbrăcămintea lui, adică aripile, se aseamănă în colorit cu pămîntul și, prin aceasta, el dă exemplu călugărilor ca aceștia să nu poarte veșminte colorate și fine, ci în culori moarte, pămîntii". Adresîndu-se păsărilor cu o predică, Francisc a rostit următorul discurs: „Surioarele mele păsărele, voi sînteți în multe privințe îndatorate lui Dumnezeu, Creatorul vostru, și totdeauna, pretutindeni, trebuie să-l proslăviți pe El, pentru că v-a dat libertatea de a zbura în văzduh și v-a dat, de asemenea, un veșmînt dublu și chiar triplu, și încă pentru că El a păstrat familia voastră în arca lui Noe, pentru ca neamul vostru să nu înceteze de a exista pe pămînt, și încă îi mai datorați Lui și stihia văzduhului pe care v-a dat-o. În afară de aceasta, voi nu trebuie nici să semănați, nici să secerați și Dumnezeu însuși vă paște și vă dă rîuri și izvoare pentru adăpare și vă dă munți și văi, drept refugiu, și copaci înalți pentru cuiburile voastre; și știind că voi nu știți să toarceți și să coaseți, Dumnezeu însuși vă îmbracă pe voi și pe copiii voștri și, înseamnă că tare vă mai iubește pe voi Creatorul, de vreme ce El vă dă asemenea bunuri; și de aceea feriți-vă, surioarele mele, de păcatul nerecunoștinței și străduiți-vă să-l proslăviți întotdeauna pe Dumnezeu"[23].

Unul dintre discipolii apropiați ai sf. Francisc își încheie astfel o povestire: „Noi care am fost cu el, am văzut cît de mult se bucura el lăuntric și cum exterioriza aceasta față de aproape toate creațiile, cum atingîndu-le sau văzîndu-le, se părea că este cu sufletul nu pe pămînt, ci în cer".

Aceste motive panteiste sînt caracteristice nu numai pentru franciscanismul timpuriu. Ele pot fi, de asemenea, auzite în permaență și în filosofia renascentistă (Nicolaus Cuzanus, Leonardo da Vinci, Campanella ș.a.) care reflectă lumea sub toate aspectele[24]. Or, Giovanni Bellini a întruchipat în tabloul său tocmai acele sentimente și gînduri pe care le nutreau contemporanii săi, în particular, cercurile umaniste venețiene care se interesau de problemele științelor naturii. Tocmai o asemenea abordare panteistă a naturii, din care mai tîrziu s-a cristalizat interpretarea ei strict științifică, ne explică de ce natura apare în tabloul lui Giovanni Bellini atît de delicată și de suavă. În ea nu există nici măcar o aluzie la decorativismul exterior. Calmă și luminoasă, ea cheamă la meditație, ca și cînd i-ar aminti privitorului

că dumnezeu locuieşte nu în cer, ci este prezent în fiece firicel de iarbă, în fiece floare, în fiecare picătură de apă. De aici se şi naşte acea uimitoare însufleţire a naturii care ne mişcă totdeauna atît de mult în tablourile lui Giambellino. Pe de o parte, aceste peisaje sînt pe deplin reale, pe de alta — sînt încălzite de acel sentiment religios care continuă să rămînă în quattrocento unul din principalele izvoare ale poeziei pure.

La începutul anilor 80, Giovanni Bellini a pictat încă un peisaj admirabil. Acest tablou reprezentînd *Schimbarea la faţă* se păstrează în Muzeul Capodimonte din Neapole. Tema tradiţională capătă aici o interpretare cu totul nouă. Artiştii bizantini dădeau, de regulă, figura lui Cristos aflat pe munte, înconjurată de o aureolă. Jos la poalele muntelui, se aflau figurile ucenicilor, orbiţi de lumina dumnezeiască ce emana de la Cristos. Prin aceasta se sublinia distanţa dintre divinitate şi simplii muritori, iar întregul eveniment căpăta un caracter transcendental. Cu totul altfel tratează această temă Giovanni Bellini. La el, Cristos, ca şi cei doi proroci, stă direct pe pămînt, unde s-au aşezat şi ucenicii[25]. Nici aici nu apare aureola obişnuită pentru că tot ce este iraţional, miraculos, este lăsat, în mod conştient, de către artist la o parte. Cristos, prorocii şi apostolii sînt înfăţişaţi aici ca oameni simpli obişnuiţi care trăiesc aceeaşi viaţă pe care o trăieşte şi natura mirifică ce-i înconjoară. Numai veşmintele albe ale lui Cristos fac aluzie la faptul că în faţa noastră se află un corp ce emană lumină. Şi din apropierea de el, conferă nuanţele calde de albastru, roşu, verde, violet-argintiu şi brun-auriu dobîndesc un farmec deosebit. Astfel, strălucirea supranaturală este înlocuită aici de influenţa reală a albului imaculat asupra îmbrăcămintei figurilor aflate în apropiere.

În tratarea peisajului, Giovanni Bellini continuă aceeaşi linie care se contureazǎ cu claritate în *Sf. Francisc*. Şi aici peisajul se remarcă printr-o moliciune neobişnuită. În faptul cum este prăbuşit în primul plan, unde se observă un zaplaz construit din nuiele, se mai simt încă reminiscenţe din Mantegna. Dar cu cît privirea se afundă mai mult în peisaj, cu atît acesta seduce mai mult prin muzicalitatea sa, prin melodicitatea sa deosebită. Atît sînt de desăvîrşite şi de solid construite toate, încît caracterul vălurat, lin, al solului şi conturirile îndulcite ale dealurilor, în armonie cu figurile omeneşti ce rătăcesc agale şi cu vegetaţia bogată, suculentă, creează impresia unui paradis terestru. Şi cu toate că nici aici artistul nu sacrifică detaliile atît de îndrăgite de el (de exemplu, în planul doi, la dreapta lui Cristos, el zugrăveşte mausoleul lui Teodoric şi campanila San Apollinare in Classe), el nu pierde sentimentul întregului, pentru că lumina contopeşte totul, conferă tuturor lucrurilor o ambianţă plăcută şi multă căldură. La o contemplare mai îndelungată a tabloului lui Giovanni Bellini, ne vin involuntar în minte cuvintele lui Sebastian Franc, mistic german din sec. al XVI-lea: „Aşa cum aerul umple totul fără a se limita la un singur loc, aşa cum lumina soarelui inundă totul şi, fără ca soarele să se afle pe pămînt, razele lui fac ca pămîntul să înverzească, tot aşa Dumnezeu este prezent în toate şi toate sînt prezente în el (Paradoxa)[26].

Giovanni Bellini atinge culmea poeziei în renumitul său tablou de la galeria Uffizi. Despre sensul subiectului acestui tablou se mai poartă şi astăzi discuţii. Cercetătorul german Ludwig a încercat să explice subiectul prin poemul lui Guillaume de Deguiville „Pelerinajul sufletului" (prima jumătate a sec. al XIV-lea)[27]. După părerea sa, în tablou este înfăţişat raiul pămîntesc al purgatoriului. Sufletele celor drepţi, întruchipate de copii, se joacă cu mere de aur rupte din arborele mistic ce-l simbolizează pe Cristos. Pentru suflete se roagă sfinţii lor protectori — Iov şi Sebastian. Se roagă, de asemenea, pentru ele madonna, „dreptul judeţ" apostolii Pavel şi Petru. În spatele balustradei de marmură se văd apele Lethei mărginite de maluri abrupte. Fiecare figură plasată în peisaj îşi are sensul său ascuns: măgarul înseamnă răbdare, oaia — smerenie, capra — cum-

pătare, centaurul — ispită, mahomedanul — visurile negustorului la un negoț înfloritor. Țăranul dormind vede în vis frumusețile pămîntești. Un alt cercetător, Verdier, consideră tabloul o alegorie a carității (figura fără picioare din primul plan dinspre stînga) și a justiției[28]. Cu totul altfel pune problema Rasmo. Pentru el, tabloul lui Giovanni Bellini nu este altceva decît o simplă „Sacra Conversazione". Artistul a conceput tabloul ca pe o lucrare de șevalet, mergînd în întîmpinarea gustului rafinat al unui patrician necunoscut, ceea ce i-a permis să obțină o „originalitate a concepției care ar fi fost, fără îndoială, imposibilă într-un tablou destinat bisericii și publicului larg"[29]. Se știe că lui Giovanni Bellini nu-i plăcea cînd comanditarii îi impuneau subiectele; ba chiar a refuzat, din această cauză, să execute o comandă a influentei Isabella d'Este. Nu este exclusă, desigur, posibilitatea ca subiectul să-i fi fost sugerat de vreo personalitate cultă. Dar nu aceasta este important, ci altceva. Și anume convertirea unor impulsuri literare în aurul pur al celei mai înalte poezii.

În tabloul lui Giovanni Bellini domnește liniștea absolută. Luciul de oglindă al lacului este imobil, norii plutesc agale, mișcările figurilor cufundate în sine sînt lente. În acest peisaj divin, în figurile care-l însuflețesc, există o liniște profundă, inexprimabilă și se pare că această liniște nu poate fi tulburată nici de zgomotul pașilor, nici de clipocitul apei, nici de căderea unei pietre. Totul este aici plin de un farmec greu de exprimat în cuvinte. Cu cît privirea se cufundă în adîncimea tabloului, cu atît descoperă în el noi și noi frumuseți, cu atît mai confortabilă și mai adaptată pentru viață pare această natură mirifică în mijlocul căreia omului îi este dat să cunoască fericirea și bucuria supremă. Și fără voia lui pe privitor îl cuprinde dorința să rătăcească pe cărările peisajului zugrăvit de artist, să stea și să viseze pe pietrele de lîngă rîu, să se afunde în hățișurile dese care-i oferă drumețului obosit umbra binefăcătoare, să se plimbe pe

ulicioarele satului pașnic cu căsuțele lui simple, modeste.

În peisajele lui Bellini domină diferitele nuanțe calde de brun-auriu. Cerul albastru cu nori pufoși alb-argintii se oglindește în apele albăstrii ale lacului; vegetația este de culoare verde intens; podeaua terasei este pardosită cu dale colorate în brun, negru, verde închis, roz și de culoarea fildeșului; veșmintele sînt ceva mai luminoase deși coloritul lor este și el stins — combinație de albastruri, de brun roșcat, de violet închis, azuriuri, liliachiu închis, galben-auriu formează o gamă admirabilă prin armonia ei discretă. Se poate afirma fără exagerare că în toată pictura italiană din sec. al XV-lea n-a fost creat vreun peisaj mai poetic și în același timp mai venețian prin rezonanța lui emoțională. Avea dreptate P. P. Muratov cînd scria în „Imagini ale Italiei": „Căci Veneția străbate din el (din tabloul lui Giovanni Bellini, n.a. — V.L.) peste tot: Veneția este în dalele multicolore ale terasei și în marmura îngrăditurii și tronului, Veneția este prezentă în zîmbetul apelor liniștite, în acest cer transparent și în acest zbor al privirii către linia munților, Veneția se află în basmaua neagră de pe umerii femeii tinere și zvelte. Și această femeie ce-și pleacă urechea la taina sufletelor care au părăsit lumea și contemplă lumea în farmecul ei de adio, nu este oare ea însăși personificarea Veneției? Nu cumva sufletul ei, liniștit și difuz luminos a înviat în această imagine creată de cel mai visător și mai abstract dintre artiștii ei"[30].

Pictorilor venețieni, și în special lui Giovanni Bellini, le plăcea să-l înfățișeze pe sf. Ieronim. Faptul le servea pretextul de a picta peisaje frumoase în mijlocul cărora sf. Ieronim ducea o viață singuratecă dăruindu-se contemplării naturii și gîndurilor despre măreție și atotputernicia divinității. Giovanni Bellini a folosit acest subiect[31] încă în predela altarului din Pesaro. Dar peisajul rigid realizat aici este menținut încă în tradițiile lui Mantegna. Cu mult mai blînd și mai poetic este peisajul care-l înconjoară pe Ieronim în ta-

bloul din colecţia Contini-Bonacossi din Florenţa[32]. Însă cea mai mare desăvîrşire o atinge artistul în tabloul din National Gallery din Washington (din colecţia Kress), aparţinînd deja ultimei perioade a creaţiei sale (1505 sau 1510)[33]. Aici, din nou, mergînd pe urmele neerlandezilor, Bellini redă cu minuţiozitate cele mai mici detalii ale naturii — promontoriile şi crăpăturile stîncilor, prundişul mărunt, diferitele plante, covorul des de iarbă, ruinele castelului, păsărelele, veveriţa, iepuraşii. Şi din nou, fără a se pierde în amănunte, el reuneşte tot ce se vede într-o imagine unitară, a naturii fericite şi generoase. În mijlocul acestei naturi liniştite şi împăcate, stă în peşteră, pe promontoriul stîncii, Sf. Ieronim; el citeşte în carte textele care-l proslăvesc pe creatorul lumii minunate în care omul vede nu ispita diavolului, ci marea frumuseţe care împacă sufletul şi patimile. În concepţia artistului, intolerantul, irascibilul şi fanaticul Ieronim se transformă într-un bătrîn liniştit, într-un „ciceronian" care n-a putut să o rupă complet cu moştenirea antică atît de dragă inimii lui.

Bellini îşi compune peisajul, acest peisaj neobişnuit, cu o remarcabilă măiestrie. Sf. Ieronim stă în peşteră aproape de bazinul cu apă. Ieşirea din peşteră este amplasată la un nivel mai înalt, iar peisajul deluros ce se desfăşoară în adîncime creşte în înălţime permiţînd privitorului să cuprindă dintr-o privire toate depărtările. Linia înaltă a orizontului i-a dat posibilitatea artistului să desfăşoare o vastă panoramă care aminteşte în multe privinţe peisajele „topografice" ale lui Patenir. Dar la neerlandezi nu găseşti acea mărire a detaliilor la care recurge în mod conştient Giambellino. De aceea, peisajul acestuia este receptat nu numai ca mai sintetic, ci şi ca mai monumental; ceea ce nu duce însă neapărat la pierderea delicateţii şi farmecului său intim.

Cu cît Giovanni Bellini devine mai matur, cu atît mai rar pierde el simţul măsurii. Acesta se manifestă cu o forţă deosebită în marile icoane de altar, executate de artist şi caracterizate prin

echilibru calm şi claritate clasică. Pînă la Bellini, polipticurile veneţiene nu erau altceva decît parte componentă a mobilierului bisericesc. La Giambellino, altarul devine o lume închisă în sine, o lume de înaltă inspiraţie. În faţa compoziţiilor sale monumentale se poate sta ore întregi; ele generează în privitor o stare de spirit de o deosebită seninătate şi sînt aşa de armonioase încît provoacă involuntar asociaţii muzicale. În acelaşi timp, ele sînt pătrunse de un profund sentiment religios. Dar este vorba deja despre o nouă religiozitate — mai caldă, mai umană, mai profundă, care şi-a însuşit multe din ideile înaintate ale cercurilor umaniste.

Pe la 1487, a fost realizat altarul bisericii San Giobbe (în prezent se păstrează în galeria Academiei Veneţiene). Drept cadru al acestui altar a slujit o ramă din piatră care s-a păstrat pînă în zilele noastre. Executată după desenele lui Lombardi, această ramă şi-a găsit o continuare logică în pilaştrii bogat ornamentaţi ai tabloului. Privitorul vedea parcă în faţa sa capela sub forma unui spaţiu rectangular acoperit cu o boltă casetată, iar în acest spaţiu trona madona pe un jilţ înalt şi şase sfinţi stăteau în picioare. Această capelă mică se termină în profunzime cu o absidă, a cărei concă este împodobită cu un mozaic reprezentînd imaginile unor heruvimi cu cîte trei perechi de aripi. O asemenea îmbinare a cadrului cu imaginea picturală constituia ceva nou pentru pictura veneţiană în care vreme îndelungată a dominat forma polipticului gotic, cu fărîmiţarea compoziţiei caracteristică acestuia. Pentru obţinerea unei monumentalităţi mai pronunţate, Giambellino renunţă şi la predela formată din mici tablouri care se întîlneşte atît de des la polipticuri de acest fel. Luînd în consideraţie experienţa lui Mantegna, a lui Piero della Francesca şi a lui Antonello da Messina, el creează o mare compoziţie monumentală (4,68 × 2,55) legată indisolubil de interiorul pe care-l împodobeşte. Mai mult decît atît, el orientează lumina tabloului în funcţie de sursa de lumină a interiorului bisericii,

fapt datorită căruia pictura devine deja inseparabilă de arhitectură.

Altarul are un ax central net exprimat, subliniat de un abajur suspendat de boltă, de o cruce și de medalionul tronului. Pe acest ax este plasată figura madonei. Figurile de sfinți aflate de o parte și alta a tronului alcătuiesc două grupuri care corespund unul altuia, conferind compoziției echilibrul necesar. Dar în limitele fiecăruia dintre aceste grupuri, figurile sînt plasate în mod diferit. În grupul din stînga, în prim plan îl vedem pe Sf. Francisc și pe Iov, iar în spatele lor, pe Ion Botezătorul. În grupul din dreapta, în prim plan apare o singură figură — sf. Sebastian, alte două figuri (Dominic și Ludovic din Toulouse) stau în spatele lui. Printr-o asemenea soluție, artistul ferește compoziția de răceală și schematism, dînd naștere unui ritm mai complicat și în același timp mai mlădios. Tot în acest scop, el împinge puțin spre dreapta grupul îngerilor muzicanți, așa încît capul îngerului din mijloc este ușor depărtat de axul central. Grupurile laterale sînt scoase în evidență de pilaștrii ce flanchează absida placată cu marmură. Această marmură cu vinele ei roșcate creează un contrast de efect cu nuanțele de verde ale frizei și cu aurul mozaicului. Giambellino îmbină admirabil această arhitectură prețioasă cu figurile ce se conturează nu pe fundalul arhitecturii, ci în mijlocul ei. Arhitectura îl ajută aici pe artist să obțină acea claritate compozițională care chezășuiește armonia.

Giambellino a fost creatorul unui tip de altar cu totul deosebit. Tema este tradițională — *Sacra Conversazione* (conversația sfinților). Dar nimeni n-a reușit în tratarea acestei teme o asemenea delicatețe a sentimentelor, o atît de profundă concentrare lăuntrică. Aici nu există nici măcar o aluzie la caracterul gălăgios, pompos și ostentativ activ, al altarelor baroce. Dimpotrivă, aici domnește pacea și liniștea care-l predispun pe privitor la meditație. Figurile nu se grăbesc nicăieri, sînt aproape imobile, fiecare din ele manifestîndu-se ca un purtător al sentimentului religios.

Aceste figuri nu se mișcă în spațiu, ci există în el, cu toate gîndurile lor fiind îndreptate spre madona care ocupă centrul tabloului. Cu o uimitoare putere de pătrundere redă Giambellino interdependența foarte subtilă dintre figuri. Pentru aceasta el nu recurge la poze exaltate, la motive forțate ale mișcării, la gesturi pline de elan. El întinde între sfinții zugrăviți în tablou fire sufletești nevăzute și inimile lor bat parcă la unison. Artistul obține acest caracter monolitic nu numai prin mijloace compoziționale, ci și printr-o orchestrare a liniilor, prin umbră și lumină.

Hetzer este primul care a atras atenția asupra repetării, în tabloul lui Giambellino, a motivului cercului și ovalului[34]. Acest motiv revine cu insistență în medalionul tronului, în chipul Mariei, în conturarea figurii ei, în desenul de pe brocartul rochiei, în capetele heruvimilor, în conturarea grupului de îngeri, în orificiile rotunde pentru rezonanță de pe alăute. Linii curbe formează pliurile mantiei Mariei, vinișoarele placajului de marmură, volutele ornamentului de pe pilaștri, silueta figurii sf. Sebastian. Și aceste linii fine alternează cu verticalele riguroase ale arhitecturii, ale tronului, cu pliurile drepte ale veșmintelor. Și în aceste condiții, liniile sînt lipsite de rigiditate întrucît ele sînt scăldate în ambianța de aer și lumină care contopește totul, inclusiv culorile calde începînd cu mantia albastră a Mariei (principalul accent de culoare) și terminînd cu basmaua albă de pe capul ei și cu brîul alb de pe coapsa Sf. Sebastian. În alegerea culorilor, artistul evită contrastele stridente, țipătoare. În veșmintele îngerilor, el folosește tonuri verzi-cenușii, galben-argintii și verzui; în hitonul Mariei — roșu stins de culoarea vinului; peste pilaștri și antablament, menținute în gri, așterne un ușor strat verzui; sutana neagră a Sf. Francisc are fine nuanțe imperceptibile de brun și verde; în haina lui Iov, culoarea liliachie trece imperceptibil în albastru. Maestrul obține, în gama sa cromatică, acea scînteiere plăcută a culorilor, care constituie una dintre marile taine ale artei sale.

Zugrăvind sfinţii, Giambellino a evitat în mod conştient accesoriile atît de preţuite de precursorii săi veneţieni. În van am căuta în ale sale *Sante Conversazione* imaginea unor vaze scumpe, a unor flori, fructe, păsări, incunabule în legături scumpe. El preferă formele simple, împodobite cu ornamente numai în măsura în care faptul îi este indispensabil pentru a le conferi o eleganţă severă. Şi tipul uman al sfinţilor săi se deosebeşte printr-un mare democratism. Ei au feţe cinstite, deschise, veşminte modeste, mişcări domoale. Ţinuta lor este lipsită de trufie. Ei se poartă simplu şi firesc (ex. figurile lui Nicolai din Bari şi sf. Benedict din galeria oraşului Zagreb[35]). Exact aşa i-a zugrăvit artistul în cunoscutul triptic din biserica Santa Maria Gloriosa dei Frari din Veneţia[36], care, din fericire, a ajuns pînă la noi în rama iniţială, executată, fără îndoială, după desenul artistului însuşi căci altfel ar fi greu de explicat monolitismul compoziţional al imaginii picturale cu încadrarea ei în formă. Arhivolta ramei încadrează conca absidei, pe fundalul căreia tronează Madona. Antablamentul îşi găseşte continuarea în proeminenţele cornişei ramei, iar pilaştrii ce flanchează absida sînt continuaţi cu pilaştrii centrali ai ramei. Voleurile laterale cu figurile sfinţilor au acoperişuri mai joase aplatizate, aşezate pe pilaştri (în adîncime aceştia sînt pictaţi, iar în primul plan, sînt sculptaţi în lemn şi intră în componenţa ramei).

Giovanni Bellini obţine aici o remarcabilă consonanţă între volumele plastice şi spaţiu, între suprafaţa plană şi linie, între lumină şi culoare, între arcul deschis, aerian şi încăperile laterale înghesuite. Sînt minunate înseşi proporţiile altarului cu articulaţiile sale puternic prelucrate: canatul de la mijloc este mai lat şi mai înalt, iar cele laterale sînt mai înguste şi mai joase. Figura madonei tronînd în centru se înscrie cu uşurinţă şi în mod organic într-un triunghi[37]. Culorile albastre şi vişinii ale hitonului ei se armonizează admirabil cu aurul concii şi cu brocartul roşu-violet al absidei. Pe voleurile laterale, domină

liniile verticale care accentuează ritmul mai simplu şi mai dezinvolt al figurii centrale a cărei mantie albastră, constituind dominanta cromatică a tripticului, cade în falduri libere. Şi în acest altar, Giovanni Bellini îmbină în chip fericit o deosebită moliciune a expresiei cu logica profundă a construcţiei compoziţionale.

Tabloul de altar cel mai desăvîrşit sub aspectul maturităţii mijloacelor artistice este compoziţia din biserica veneţiană San Zaccaria, executată în 1505. Aici se simte deja apropierea unei noi epoci — epoca Renaşterii tîrzii. Spaţiul a devenit mai liber şi mai vast. În condiţiile menţinerii schemei compoziţionale tradiţionale cu accent pe axul central, a fost obţinut un şi mai mare echilibru al părţilor, formele au devenit mai dense şi mai reliefate ca volum, iar lumina a dobîndit atîta blîndeţe încît ea disimulează precizia liniilor de contur. Lumina se revarsă din adîncime, unde de o parte şi de alta a pilaştrilor se văd porţiuni de peisaj şi cade dinspre stînga umplînd spaţiul tabloului. Lumina nu mai reuneşte totul, dar şi armonizează culorile, toate aceste minunate nuanţe albastru-verzui, de brunuri calde, de vişiniu, de galben-auriu, de roşu şi de alb care dobîndesc un caracter aşa de melodios, încît paleta este receptată ca o muzică răsunînd în surdină. La această impresie contribuie şi instrumentaţia liniară foarte subtil gîndită. Tabloul este dominat de linii parabolice line — curbura absidei, arcurile concei, siluetele elipsoidale ale figurilor, conturul îngerului aşezat. Aceste linii calme ce se cheamă una pe alta intră în combinaţie cu liniile drepte ale tronului şi ale pilaştrilor, dobîndind astfel o şi mai mare muzicalitate. Ca şi în alte altare ale sale, Giambellino se afirmă ca un fin admirator al arhitecturii veneţiene ⊬/ arhitectura lui Lombardi şi a lui Mora Coducci. Avînd un simţ foarte dezvoltat al proporţiilor, el a ştiut să creeze în ale sale „Sante Conversazioni", o ambianţă fericită şi armonioasă pentru figura umană.

Un simţ al arhitecturii nu mai puţin fin manifestă Giambellino în canaturile orgii din biserica

Santa Maria dei Miracoli. Pe partea exterioară a canaturilor este înfățișată Buna Vestire, iar pe partea interioară — figurile apostolilor Petru și Pavel (lucrări pierdute). Aceste picturi au fost executate în ultimul deceniu al sec. al XV-lea, nu înainte de 1489, cînd Pietro Lombardo a terminat construcția bisericii, această adevărată perlă a arhitecturii venețiene. În *Buna Vestire* vedem un admirabil interior, influențat de opera lui Lombardo: pereții sînt placați cu plăci de marmură alb-cenușii cu vine brun-roșcate, podeaua este, de asemenea, pardosită cu lespezi de marmură, tavanul sculptat este împodobit cu casete și rozete, iar deasupra ușii deschise, este înfățișat un mic fronton simplu. Această arhitectură tipic venețiană, cu policromia ei distinsă, servește drept un cadru sever și modest pentru figuri. Liniile drepte și clare ale pereților, podelei, tavanului potențează prin contrast mișcarea îngerului care abia a trecut pragul și continuă parcă să alunece pe pavimentul de marmură. Veșmîntul său alb-cenușiu ce flutură în vînt formează falduri frînte, agitate; cismulițele roșii apar ca niște pete luminoase pe fundalul peretelui și al podelei. Figura liniștită, solid postată a Mariei îngenuncheată înaintea pupitrului este înscrisă parcă într-un triunghi. Maria este acoperită cu o mantie colorată în albastru-intens cu căptușeală brun-aurie, iar în spatele ei este așternut un covor de culoare zmeuriu-închisă. Aceste culori intense, compacte, vin în contrast cu altele mai luminoase, prezente în veșmintele îngerului care fac ca figura acestuia să devină ușoară și aeriană. Prin ușa deschisă se observă peisajul care pentru Giambellino a fost chemat totdeauna să sublinieze apropierea omului de natură. Dacă în realizarea diferitelor detalii ale tabloului se simte participarea vreunui elev, în schimb compoziția și cele două figuri emană de la maestrul însuși[38].

O temă cu totul specială în pictura lui Giambellino o formează numeroasele sale madone. Atelierul artistului livra tablouri cu acest subiect în mare cantitate întrucît ele se bucurau de un de-

osebit succes la public. Adăugăm că de multe ori cu numele lui Giovanni Bellini erau semnate și lucrări ale elevilor săi. Aceste tablouri, de obicei de mici dimensiuni, erau destinate nu atît pentru împodobirea capelelor din biserici, cît pentru locuințele particulare — palate și vile din afara orașului, ale nobilimii și negustorilor bogați. Prin aceasta, neavînd legătură cu cultul bisericesc oficial, erau concepute pentru admirația personală. În cele mai bune lucrări executate de mîna sa, Giambellino s-a străduit să redea, în imaginea madonei cu pruncul, nuanțe foarte delicate ale sentimentelor ce leagă pe mamă de fiu. Mergînd pe urmele lui Jacopo Bellini și ale lui Donatello, el a obținut o diversitate neobișnuită în redarea expresiei de pe chipul Mariei și al lui Cristos în pozele lor, în poziția mîinilor, în înclinarea capetelor, în fundaluri care erau fie monocrome, fie constituite dintr-un peisaj. Dar toate acestea nu văduvesc tablourile cu chipul madonelor de ceea ce au ele comun pe plan lăuntric, lucru remarcat încă de P. P. Muratov: Giovanni Bellini a pictat o mulțime de madone foarte simple, serioase, nu triste, dar nici surîzătoare, ci totdeauna cufundate într-o meditație importantă, uniformă ca intensitate. Acestea sînt niște suflete contemplative și liniștite care cunosc un echilibru plenar. Și oare nu astfel a fost și artistul însuși? La prima vedere el pare a fi prea puțin mobil, fără strălucire, aproape neinteresant. Dar el este dintre acei maeștri pe care ajungi să-i cunoști cu timpul. El își are stihia lui care nu constă numai în culori și forme, ci presupune o întreagă sumă de sentimente și trăiri ce constituie într-un fel atmosfera tablourilor sale. Nimeni nu știe ca el să adune toate gîndurile privitorului într-un fel de centru nedefinit, să-l facă pe privitor să uite de sine și să privească în gol. Această contemplare este lipsită de pasiune și de țel. Sau, mai bine-zis, țelul nu este cunoscut și contemplarea devine ea însăși un țel sublim al artei"[39].

De la sfîrșitul anilor 60 datează *Madona* din galeria Academiei Carrara în Bergamo. În ea mai

dăinue multe elemente din felul cum înțelegea forma Mantegna — și în poza plină de elan a lui Cristos și în faldurile cizelate ale mantiei de culoare albastru deschis, atinse de o hașurare aurie abia vizibilă, și în însuși caracterul acestor falduri agitate ce urmează direcția unei diagonale, opuse sensului urmat de vinele marmurei din care este făcută balustrada. Dar în ce tablou de-al lui Mantegna găsim noi un chip feminin atît de fin și de îngîndurat? Aici Giambellino este deja pe deplin original și el reușește să redea în imaginea madonei o nuanță de tristețe apăsătoare.

Într-un tablou mai tîrziu, aflat la galeria Brera din Milano, Giambellino obține o deosebită seriozitate. Maria strînge cu putere la piept pruncul drag și neajutorat, nevoind să-l jertfească nici măcar de dragul răscumpărării păcatelor omenești. Mîinile expresive au îmbrățișat strîns trupul copilului, iar privirea ochilor triști este ațintită în depărtare. Compoziția se aseamănă cu un relief în mai multe straturi în care toate porțiunile sînt amplasate paralel cu planul de bază. Inscripția grecească indică faptul că tabloul a fost pictat pentru o biserică grecească.

În madonele sale din perioada maturității și din faza mai tîrzie, lui Giambellino îi place să plaseze figura Mariei în peisaj deschis, pe fundalul unei țesături colorate pe lîngă care de-o parte și de alta privitorul vede depărtările ce merg în adîncime. Dispare rigiditatea din trecut a formelor. Compozițiile devin mai echilibrate și mai puțin agitate, fețele mai rotunjite și mai delicate, relațiile reciproce dintre mamă și fiu — mai calme. Giambellino se străduiește de-acum ca în madonele sale să întruchipeze fericirea maternității. Totuși madonele lui rămîn ca și mai înainte serioase, cufundate în sine. Plenitudinea sentimentelor lor este așa de puternică încît numai infinitul albastru al bolților cerești răspunde acestei stări de fericire a echilibrului sufletesc. Așa este bunăoară tabloul păstrat într-o stare excelentă la Bergamo (inv. nr. 531), seducător prin cordialitatea lui. Așa este *Madona în luncă*

din National Gallery (Londra), cu figura pruncului ce doarme împăcat și cu un poetic peisaj rural[40]. Așa este *Madona* de un format neobișnuit de lat, din anul 1510, păstrată la Brera, cu un peisaj bucolic fermecător. Așa este *Madona* de mic format din galeria Borghese (Roma) în care pare că totul cîntă în surdină — începînd cu tonurile de albastru deschis, de lilas și de galben auriu și sfîrșind cu culori mai compacte cum ar fi verdele-smarald și verdele-oliv. Carnația albicioasă este acoperită de umbre gri-ivorii atît de diafane și transparente încît pare învăluită într-un fum aerian. În această *Madonă*, Giovanni Bellini atinge culmile sentimentului de umanitate și totodată o claritate și o simplitate cu adevărat clasice[41].

Atît Vasari cît și vechile izvoare venețiene observă că Giovanni Bellini a pictat multe portrete (inclusiv portrete feminine) și că el anume a introdus moda acestui gen de artă la Veneția. Fără îndoială că pe Giambellino l-a ajutat să devină portretist venirea lui Antonello da Messina în orașul lagunelor. Din păcate, s-au păstrat foarte puține portrete despre care se poate spune sigur că au aparținut penelului său și, în afară de aceasta, chiar și cele mai puțin discutabile sînt puse deseori sub semnul întrebării de critica de artă[42]. Artistul a împrumutat schema portretelor de la Antonello și de la neerlandezi (probabil, în primul rînd din operele lui Memling): redarea bustului văzut întors pe trei sferturi, balustrada de marmură din primul plan cu semnătura artistului, fundalul neutru sau peisagistic (în cazul din urmă, cel mai adesea un cer albastru cu nori albi ce plutesc pe el). După caracterul talentului său, Giambellino n-a fost un portretist înnăscut. Lui îi lipsea simțul caracterizării acute; îl interesa nu atît chipul individului, cît imaginea poetizată a omului. El s-a străduit să zugrăvească lumea văzută în cheie lirică. De aceea, în portretele sale, începînd cu *Băiatul*[43] păstrat la Birmingham și terminînd cu *Necunoscutul* de la Luvru[44] și cu *Pietro Bembo*, de la Hampton Court[45], există trăsături de asemănare spirituală. Acestea sînt privirea ațintită în-

tr-o parte, starea de reverie lăuntrică, un fel de renunțare la lume. În aceste lucrări nu există impulsivitatea, forța optimistă și energia portretelor realizate de Antonello. În schimb, le este propriu un mare rafinament al simțurilor. De obicei, modelele lui Giovanni Bellini proveneau din cercurile de patricieni familiarizați deja cu cultura umanistă. De aici acea mare însuflețire a acestor portrete care potrivit concepției lor generale, sînt totdeauna intime, fiind lipsite de caracterul de paradă și de strălucire exterioară. Și chiar atunci cînd Giambellino picta portretele dogilor, ca de pildă pe acela al lui Leonardo Loredano (în National Gallery, Londra), el a evitat luxul ostentativ. În imaginea lui Leonardo Loredano, a reușit să îmbine în mod fericit înțelepciunea demnitarului de stat cu mărinimia unui om nobil.

Ca o bizară ironie a soartei, Giovanni Bellini a fost chemat în 1479 să împodobească sala Marelui Consiliu din Palatul dogilor cu panouri monumentale care să glorifice succesele politice și militare ale Republicii Venețiene (ele nu s-au păstrat). Cu toate că artistul a fost desemnat în anul 1483 ca pictor oficial al Serenissimei („pittore del dominio"), el nu punea probabil la inimă această comandă, la realizarea căreia a lucrat împreună cu un grup de discipoli încă din prima parte a ultimului deceniu. Spre deosebire de fratele său Gentile, lui Giovanni nu-i plăcea pictura istorică, îndeosebi cea oficială chemată să decoreze sălile de paradă ale Palatului dogilor. Domeniul său forte îl constituiau tablourile cu subiecte religioase care chemau la o conviețuire intimă. Cel mai mult l-au atras imaginile madonelor liniștite, gînditoare, în care el și-a exprimat bogata lume lăuntrică în toată varietatea nuanțelor ei emoționale. Cît privește masivele compoziții istorice cu o mulțime de figuri și cu inevitabila abundență de accesorii, acestea îl mișcau prea puțin. Și cînd, spre sfîrșitul vieții, a început să picteze tablouri pe teme mitologice, ceea ce era în legătură cu succesele umanismului venețian și cu trezirea interesului viu pentru Antichitate, el a rămas pe vechile

lui poziții. Și aceste tablouri au păstrat modestia și laconismul compozițiilor sale religioase.

În *Banchetul zeilor* din National Gallery din Washington, Giambellino a pornit de la acel moment din „Fastele" lui Ovidiu, în care se descrie „aducerea unui măgar ca jertfă lui Priap"[46]. Parafrazînd textul lui Ovidiu, Bellini zugrăvește momentul cînd compania veselă a zeilor împreună cu satirii și cu nimfele s-au instalat să se odihnească după ce participaseră la abundente libații. Încercarea lui Priap de a despuia o nimfă adormită a fost întreruptă de răgetul unui măgar pe care călărea un silen. Acest episod comic provoacă rîsul zeilor. Tabloul a fost realizat de Giambellino în 1514, pentru „camerino" lui Alfonso d'Este în castelul din Ferrara. Alte trei tablouri pentru aceeași încăpere au fost pictate de Tițian (*Adorarea Venerei*, *Bachanalia*, *Bachus si Ariadna*). Confruntînd lucrarea lui Giovanni Bellini cu operele discipolului său, se observă imediat pe unde trece hotarul dintre quattrocento și cinquecento. La Tițian, tema antică respiră un senzualism nedisimulat. Lui îi place violența cărnii, trupul nud, starea bachică, mișcarea de bravadă. La Giovanni Bellini, scena antică este reprodusă în cu totul alt diapazon. Aici totul este cuprins de liniște, dominînd starea de spirit din *Sacra Conversazione*. Zeii antici au luat poze liniștite, mișcările lor nu cunosc graba, fețele sînt concentrate. Și chiar episodul cu nimfa adormită este lipsit de orice tentă erotică, într-atît de modestă și de castă este figura ei. Nu întîmplător Tițian a completat peisajul din partea stîngă a compoziției lui Bellini și l-a prelucrat pe cel din partea dreaptă. Printr-o asemenea incursiune el s-a străduit să apropie într-un fel construcția compozițională a tablourilor sale de ritmul mai liniștit al *Banchetului* lui Bellini.

În același diapazon bucolic tratează Giambellino și o altă scenă antică — *Orfeu* (Galeria națională de artă din Washington)[47]. La o frumoasă margine de pădure, lîngă o buturugă, s-a așezat un
 tînăr îmbrăcat într-un costum contemporan ar-

tistului. Acesta este Orfeu. Cîntînd la violă, el atrage din desișuri animalele sălbatice, păsările care-l înconjoară, nimfe nude, modeste, pe Pan cel cu picioare de țap care caută să prindă sunetele unei muzici divine ce vin dintr-o scoică. Și aici domnește liniștea atît de îndrăgită de Bellini, și aici penelul artistului a fixat idila pașnică, un fel de vis despre fericita copilărie de aur a omenirii.

Cu un an înainte de moarte, Bellini a mai pictat un tablou cu temă laică. Este *Tînăra femeie făcîndu-și toaleta*, datată 1515 și păstrată în Kunsthistorisches Museum din Viena[48]. Din păcate, tabloul a ajuns pînă la noi într-o stare de păstrare precară. Cu toate acestea, el și-a pierdut prea puțin din farmecul de odinioară. Artistul a înfățișat-o pe tînăra femeie stînd la fereastă și privindu-se atentă în oglindă. Pe perete atîrnă o altă oglindă. Femeia își potrivește pieptănătura. Părul ei castaniu auriu este acoperit pe jumătate cu o basma ornamentală de culoare albastru deschis și împodobit cu un șirag de perle. Corpul ei delicat, de o caldă nuanță de fildeș, este acoperit ușor de o țesătură de culoare liliachie. Prin fereastră se vede un peisaj fermecător cum nu se poate mai armonizat cu imaginea pură și poetică a femeii. Și aici Giamebllino este infinit de departe de Tițian ale cărui imagini feminine cu impulsivitatea și senzualitatea lor se înrudesc în multe privințe cu frumoasele opulente ale lui Rubens.

Ceea ce ne uimește la Giovanni Bellini care a trăit aproape optzeci și cinci de ani, este perseverența cu care și-a urmat lungul său drum creator. Cu anii, arta sa a devenit tot mai desăvîrșită, el a observat cu atenție la ceea ce făceau discipolii săi, în primul rînd Giorgione și Tițian, și-a propus sarcini tot mai noi, apropiindu-se nemijlocit de hotarul care desparte quattrocento de cinquecento. Și dacă n-a trecut acest hotar, în schimb, a pregătit terenul pentru toată pictura venețiană a Renașterii Înalte. Fără el ar fi de neconceput elevii lui tîrzii — Giorgione și Tițian. Asemenea lui Tițian, lui Rembrandt, lui Rubens și lui Velásquez, el a atins culmea înțelepciunii creatoare și a măiestriei

picturale la bătrînețe. Culorile lui au devenit tot mai acordate și mai armonioase, iar paleta a dobîndit în întregul ei o nuanță aurie inimitabilă prin suavitatea ei. Culoarea a devenit pentru el inseparabilă de lumină și ea s-a îmbibat cu aceasta dobîndind astfel o nouă viață[49]. Cu ajutorul acestor culori calde și melodioase, Giovanni Bellini a redat cele mai fine nuanțe sufletești începînd cu admirația entuziastă pentru frumusețile naturii și sfîrșind cu acea stare de profundă închidere în sine cînd urechea omenească nu mai percepe nici un sunet străin. În atitudinea sa față de natură și față de om, s-au contopit într-un fel original panteismul senin al franciscanismului timpuriu, pietatea creștină tradițională și noile adieri umaniste. Și, poate, rolul conducător le-a revenit aici acestora din urmă. Tocmai ele i-au ajutat să simtă frumusețea naturii și frumusețea sufletului omenesc capabil să reacționeze prompt la tot ce este armonios, prietenos și vesel. Pe această cale, Giovanni Bellini a devenit precursorul direct al lui Giorgione. Tot pe această cale el a devenit întemeietorul acelei linii în dezvoltarea colorismului venețian care și-a găsit încununarea în creațiile marilor pictori ai sec. al XVI-lea.

Cînd, la 29 noiembrie 1516, murea Giovanni Bellini, Marino Sanudo și-a însemnat în jurnal: „În această dimineață s-a aflat că a răposat Zuan Belin, un excelent pictor“[50]. Dacă Sanudo ar fi adăugat „și un mare poet“, el ar fi dat cele cuvenite acelui remarcabil artist care a fost înzestrat, asemenea lui Botticelli, cu simțul înnăscut al poeziei.

Note

1. *La civiltà veneziana del Quattrocento*, Firenze, 1957, pp. 202, 217, 228.

2. B. Nardi, *Letteratura e cultura veneziana del Quattrocento*, în „La civiltà veneziana del Quattrocento“, pp. 117—129.

3. Cf. A. Ferriguto, *Attraverso i „misteri“ di Giorgione*, Castelfranco, 1933, pp. 46—57. Cf. M. Bonicatti, *Aspetti del Umanesimo nella pittura veneta dal 1455 al 1515*, Roma, 1964.

4. Cf. P. Gothein, *Francesco Barbaro, Früh. Humanismus und Staats-Kunst in Venedig*, Berlin, 1932.
5. A. Ferriguto, *Attraverso i „misteri" di Giorgione*, p. 53.
6. Cf. A. Ferriguto, *Almerò Barbaro, l'alta cultura dell settentrione d'Italia nel Quattrocento, i „sacri canones" di Roma e le „sanctissime legi" di Venezia*, Venezia, 1922 („Miscellanea di storia veneta edita dalla Regia Deput. Veneta di storia patria", s. III, vol. XV).
7. A. Ferriguto, *Attraverso i „misteri" di Giorgione*, p. 54.
8. A. Ferriguto, *Almerò Barbaro*, pp. 220–221.
9. Principalele lucrări consacrate lui Giovanni Bellini: R. Fry, *Giovanni Bellini*, London, 1900; G. Gronau, *Giovanni Bellini*, Stuttgart-Berlin, 1930; L. Dussler, *Giovanni Bellini*, Frankfurt a. M., 1935; G. Gamba, *Giovanni Bellini*, Milano, 1937; V. Moschini, *Giambellino*, Bergamo, 1943; Ph. Hendy – L. Goldscheider, *Giovanni Bellini*, London, 1945; R. Pallucchini, *Giovanni Bellini, Catalogo illustrato della mostra*, Venezia, 1949; Th. Hetzer, *Giovanni Bellini*, în „Aufsätze und Vorträge", I, Leipzig, 1957, S. 7–42; R. Pallucchini, *Giovanni Bellini*, Milano, 1959; F. Heinemann, *Giovanni Bellini e i Belliniani*, I–II, Venezia, 1962.
10. Longhi (R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze, 1946, p. 10) datează altarul din Pesaro pe la cca. 1473. Meiss (M. Meiss, *Giovanni Bellini's St. Francis*, în „Saggi e memorie di Storia dell'arte", 1963 (N 3), p. 17) și Pallucchini (R. Pallucchini, *Giovanni Bellini*, Milano, 1959, pp. 57, 137) îl datează între 1470–1471. Modelul cetății Nuova Rocca din Pesaro înfățișat în miinile sf. Terențiu, ne îndeamnă să considerăm tabloul de altar ca fiind executat nu mai devreme de 1475 cînd, din porunca lui Costanzo Sforza, a fost realizat modelul cu imaginea acestei cetăți a cărei construcții începuse la 3 iunie 1474. Vezi: G. Robertson, *The Earlier Work of Giovanni Bellini*, în „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 1960 (XXIII), pp. 45–59; E. Fahy Jr., New Evidence for Dating Giovanni Bellin's Coronation of the Virgin, în „Art Bulletin", 1964 (XLVI), pp. 217–218.
11. Cf. R. Longhi, *Piero de Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana*, în „L'Arte", 1914 (XVII), pp. 246–249.
12. Nu este exclusă posibilitatea ca Giovanni să fi folosit pentru prima oară această tehnică în *Încoronarea Mariei* (din Pesaro). Vezi: C. Brandi, *The Cleaning of Pictures in Relation to Patina Varnish and Glazes*, în ,,Burlington Magazine", 1947 (XCI), p. 183 și urm., cf. de asemenea „Bollettino dell'Instituto Centrale del Restauro", 1950 (N 2), p. 57 și urm.
13. „Der Anonimo Morelliano" ed. Th. von Frimmel, Wien, 1888, S. 106. Cf. E. Gombrich, *Renaissance Artistic Theory and the Development of Landscape Painting*, în „Gazette des Beaux-Arts", 1953, mai-iun, pp. 339–340.

14. R. Turner, *The Vision of Landscape in Renaissance Italy*, Princeton 1966, pp. 58–59.
15. A. Benois, *Istoria jivopisi vseh vremion i narodov*, I Spb., 1912, p. 494.
16. K. Clark, *Landscape into Art*, Penguin Books, 1949, p. 39; R. Turner, *op. cit.*, pp. 63–65.
17. M. Meiss, *Giovanni Bellini's St. Francis*, în „Saggi e memorie di storia dell'arte", 1963, (N 3), pp. 9–30.
18. Ibid., il. 20.
19. Profesorul Meiss (*Giovanni Bellini's St. Francis*, în „Saggi e memorie di storia dell'arte", 1963 (N 3), pp. 20–21) nu exclude posibilitatea ca imaginile animalelor și copacilor să aibă un sens simbolic absolut concret (de pildă, măgarul întruchipează poporul condus de Cristos în împărăția lui Dumnezeu; bîtlanul – sufletele drepților ș. a. m. d.). O asemenea interpretare, larg răspîndită printre reprezentanții școlii iconologice, mi se pare puțin convingătoare, mai ales aplicată la tabloul lui Giovanni Bellini cu sensul lui clar ca de cristal și cu caracterul lui concret senzorial.
20. Cf. L. Karsavin. *Ocerki relighioznoi jizni v Italii XII–XIII vekov*, Spb., 1912, p. 324.
21. Această tendință panteistă se manifestă deosebit de pregnant în „Laudes Creaturarum" și în „Canticum fratris Solis".
22. Acest citat și următoarele vezi în cartea lui L. Karsavin, *op. cit.* pp. 321–323.
23. *Țvetociki svialogo Franțiska Assizckogo*, traducere de A. P. Pecikovski, M., 1913 capit. XVI, p. 52. Cf. E. Jebar, *Misticeskaia Italia*, Spb., 1900, pp. 115–119.
24. Cf. E. Cassirer, *Individuum und Kosmos in Philosophie der Renaissance*, Leipzig, 1927, S. 55–59.
25. Nu este lipsit de interes să arătăm că în lucrarea sa timpurie pe aceeași temă (tabloul din Muzeul Correr), G. Bellini păstrează muntele tradițional.
26. Cit. după K. Clark, *op. cit.*, p. 39.
27. G. Ludwig, *Giovanni Bellini's religiöse Allegorie in den Uffizien*, în „Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen", 1902 (XXIII) S. 163 și urm. Tabloul de la Uffizi este datat fie la sfîrșitul anilor 80 (Berenson), fie din primii ani ai sec. al XVI-lea (Rasmo, Heinemann).
28. Ph. Verdier, *L'allegoria della misericordia e della giustizia di Giambellino agli Uffizi*, în „Atti dell'Istituto di scienze, lettere ed arti", Venezia, 1953 (XI), p. 97 și urm.
29. N. Rasmo, *La Sacra Conversazione degli Uffizi e il problema della sua comprensione*, în „Carro minore", 1946.
30. P. Muratov, *Obrazi Italii*, I. M., 1911–1912, p. 24.
31. R. Pallucchini, *Giovanni Bellini, Catalogo illustrato della mostra*, Nr. 72.
32. Ph. Hendy – L. Goldscheider, *op. cit.*, il. 44.

33. Heinemann presupune nefondat că tabloul a fost pictat în anii 70 și terminat în 1505 cînd figura a fost din nou refăcută și adăugat peisajul (*op. cit.*, I. p. 67).
34. Th. Hetzer, *Giovanni Bellini*, în „Aufsätze und Vorträge", I, S. 27.
35. Majoritatea cercetărilor (Gamba, Berenson, Bottari ș. a.) consideră că aceste figuri au intrat în componența tripticului din Monopoli pe al cărui voleu central este înfățișat Mucenicul Petru (Muzeul din Bari).
36. Tripticul a fost terminat în 1488.
37. Th. Hetzer, *Giovanni Bellini*, în „Aufsätze und Vorträge", I. S. 28–29.
38. Luîndu-se după Boschini, mulți cercetători (inclusiv Fogolari, A. Venturi, Heinemann) atribuie *Buna Vestire* lui Piere Maria Penacchi. Dar încă abatele Moschini (1819), iar după el și Fiocco, Gamba, Berenson, Longhi, Pallucchini au văzut just în acest tablou mîna lui Giovanni Bellini. Vezi: R. Pallucchini, *Giovanni Bellini, Catalogo illustrato della mostra*, pp. 165–167.
39. P. Muratov, *Obrazi Italii*, I. p. 21.
40. Cum a arătat Wind (E. Wind, *The Eloquence of Symbols*, în „Burlington Magazine, 1950 (XCII), p. 350) motivul luptei duse de pasărea albă cu șarpele, introdus de artist în partea stîngă a peisajului a fost inspirat de „Georgicele" lui Virgiliu (II, 319–320). Tabloul dela Londra a fost atribuit lui Basaiti, lui Pseudo-Basaiti, lui Catena, lui Bissolo. Cf. M. Davies, *The Earlier Italian Schools* (National Gallery Catalogues), London, 1951, pp. 44–45.
41. Și despre această *Madonă* au loc discuții destul de neîntemeiate. Morelli i-a atribuit-o lui Bissolo, Bernardini lui Catena, Gronau lui Pseudo-Basaiti, Heinemann — Maestrului celor trei vîrste. După restaurarea izbutită din 1962, pentru mine nu rămîne nici o îndoială că ea aparține lui Bellini din perioada tîrzie. Cf.: R. Palucchini, *Giovanni Bellini. Catalogo illustrato della mostra* p. 200); F. Heinemann, *op. cit.*, I. pp. 39–40, 202, il., 541–542.
42. Cf. V. Grascenkov, *Portreti Giovanni Bellini*, în antologia „Ot epohi Vozrojdenia k dvadțatomu veku", M., 1963, pp. 11–44.
43. Ph. Hendy — L. Goldscheider, *op. cit.*, pp. 27–28; R. Pallucchini, *Giovani Bellini. Catalogo illustrato della mostra*, pp. 126–127.
44. Portretul de la Luvru este datat din ultimul deceniu al sec. al XV-lea.
45. Ph. Hendy (*op. cit.*, p. 34) presupune că portretul îl înfățișează pe Pietro Bembo înainte ca acesta să fi devenit cardinal și că a fost executat în jurul anului 1505. Cf. R. Pallucchini, *Giovanni Bellini. Catalogo illustrato della mostra*, pp. 192–193.
46. Cf. E. Wind. *Bellini's Feast of the Gods. A Study of Venetian Humanism*, Cambridge, 1948.

47. A. și L. Venturi, Gronau și Dussler nu-l recunosc pe Giovanni Bellini ca autor, în timp ce Berenson și Hendy văd aici mîna maestrului însuși.
48. Heinemann atribuie tabloul de la Viena, fără temeiuri suficiente, Maestrului celor trei vîrste (*op. cit.*, I, pp. 75–76). J. Burckhardt n-a exclus posibilitatea ca aici să fie reprezentată iubita lui Pietro Bembo pe al cărei portret l-a văzut la vremea sa Vasari.
49. Cf. Th. Hetzer, *Giovanni Bellini*, în „Aufsätze und Vorträge", I, S. 32.
50. R. Pallucchini, *Giovanni Bellini, Catalogo illustrato della mostra*, p. 19.

GIORGIONE

La o comparaţie a picturii veneţiene din sec. al XV-lea cu pictura altor şcoli artistice ale Italiei, frapează o trăsătură ieşită din comun şi anume rapida creştere a tendinţelor laice.

În sec al XIV-lea, pretutindeni în Europa tabloul a continuat să rămînă în forma sa de icoană. Multe caracteristici ale icoanei au fost preluate apoi de altarele poliptice care, aproape de-a lungul întregii epoci a quattrocento-ului, au constituit, în Italia, forma cea mai răspîndită şi aproape unică a picturii de şevalet (dacă nu sînt luate în consideraţie portretele şi acele cassone ce împodobesc lădiţele. Deseori înclinăm să uităm aceasta pentru că, în galerii şi muzee, altarele poliptice sau unele părţi disparate din ele sînt considerate tablouri. Dar construcţia lor compoziţională plină de solemnitate, caracterul lor evlavios, îi aduc insistent aminte privitorului despre destinaţia lor iniţială. În aceste altare, se simte totdeauna o legătură invizibilă cu arhitectura înconjurătoare, în funcţie de care ele au fost concepute şi care în multe privinţe le determină caracterul lor subliniat arhitectural. Este pe deplin firesc ca, în aceste condiţii, pictura să fi fost încătuşată încă de o mulţime de convenţii şi oricît s-ar fi schimbat conţinutul ei real, tema însăşi a rămas totuşi bisericească. Aceasta a încetinit într-o măsură destul de mare familiarizarea ei cu noua cultură laică

care se dezvoltă rapid în cadrul oraşelor progresiste.

La Veneţia, procesul dezvoltării picturii a decurs întrucîtva altfel. Aici pictura a fost folosită pe larg de către stat pentru glorificarea sa. Artiştii veneţieni erau atraşi în mod sistematic la opera de împodobire a Palatului dogilor cu pînze monumentale cu subiecte istorice. Pe această cale, în pictură pătrundeau tot mai des subiecte laice chemate să redea evenimente istorice reale cum ar fi semnarea tratatelor de pace, primirea solilor, procesiunile solemne, serbările prilejuite de victoriile militare ş.a.m.d. În acelaşi timp, tematica bisericească tradiţională se pătrundea tot mai mult de spirit profan, ceea ce s-a vădit cu deosebită claritate în tablourile executate pentru aşa-zisele scuole, adică diverse asociaţii meşteşugăreşti ce se ocupau cu opere de binefacere. Fiecare asemenea scuola îşi avea patronul ei. Aceştia erau fie Sf. Gheorghe, fie Sf. Ursula, fie Sf. Ştefan, fie un alt sfînt oarecare. Istoria vieţii lor era luată de obicei ca temă pentru tablourile menite să împodobească sălile capelelor din acele clădiri în care funcţionau aşa-zisele scuole. În comparaţie cu comenzile executate pentru biserică, aceste tablouri le acordau artiştilor mai multă libertate. Şi ei nu scăpau ocazia să se folosească de ea. Sub formă de legendă religioasă, ei au început să zugrăvească viaţa oraşului natal, pieţele şi canalele lui, gondolele şi gondolierii lui, pe patricieni şi pe curtezane, mulţimea ce se plimba pe cheiuri, poporul muncitor al oraşului. Astfel, pe neobservate, tablourile lui Gentile Bellini, ale lui Carpaccio şi ale nenumăraţilor lor succesori au început să se încarce de detalii de gen, deşi nominal ele au rămas tablouri pe teme religioase.

De îndată ce elementul laic s-a afirmat tot mai hotărît în pictură, s-a ridicat în mod firesc problema împodobirii locuinţei nu numai cu imagini pentru închinare, ci şi cu tablouri cu conţinut profan. Acestea nu mai erau de acum imensele panouri decorative destinate sălilor de paradă ale Palatului dogal şi aşa-ziselor scuole, ci mici ta-

blouri pe teme intime, preamărind bucuriile vieţii săteşti, frumuseţea naturii, fericirea prilejuită de apropierea fiinţei iubite. Acestea erau, de asemenea, tablouri cu temă mitologică ce permiteau să se introducă în scenele pictate corpul gol respirînd un senzualism nedisimulat. Schimbări substanţiale în această direcţie au putut fi observate în creaţia tîrzie a lui Giovanni Bellini (amintim de *Orfeu* şi de *Ospăţul zeilor* din galeria naţională de artă din Washington). Dar procesul respectiv şi-a găsit o încununare logică abia în creaţia lui Giorgione, a cărui activitate artistică a început în ultimii ani ai sec. al XV-lea[1]. Şi acest proces nu poate fi înţeles dacă este rupt de umanismul veneţian şi de succesele lui rapide tocmai în acele cercuri sociale care se afirmau ca principalii comanditari ai artistului.

Dacă pictura lui Giovanni Bellini era legată de o etapă timpurie din dezvoltarea umanismului veneţian, cînd sentimentul religios definea încă în multe privinţe perceperea lumii reale de către artist, în schimb, la Giorgione, observăm deja alt mod de abordare. În tablourile lui triumfă elementul laic. Este concludentă în acest sens lista lucrărilor lui Giorgione pe care o citează patricianul veneţian Marcantonio Michiel[2], care era un fin amator al picturii giorgioniene. Printre tablourile maestrului văzute de autorul citat în colecţiile particulare veneţiene la cincizeci de ani după moartea lui Giorgione, subiectele religioase apar doar ca excepţii (*Sf. Ieronim, Cristos mort, Ducerea crucii*). În majoritate, ele erau portrete şi tablouri pe teme pur laice (*Naşterea lui Paris, Eneas şi Anchise,* peisaje, nuduri, imagini de tineri cu un fruct sau cu o săgeată în mînă).

Doctrina umanistă a dobîndit la Veneţia trăsături cu totul speciale. Ea se remarcă printr-o mare concreteţe, elementelor speculative revenindu-le un rol lipsit de importanţă, iar interesul pentru om fiind indisolubil legat de interesul faţă de natură. Apropierea universităţii padovane, a acestui puternic centru ştiinţific în care ştiinţele naturii şi noile metode ştiinţifice de cercetare ajunseseră la

o strălucită înflorire — acţiona într-un chip moderator asupra doctrinei umaniste cu cultul ei unilateral al omului. Şi aceasta permitea umaniştilor veneţieni să privească lumea cu ochii mai larg deschişi, ei delectîndu-se nu numai cu frumuseţea omului, ci şi cu frumuseţile naturii înconjurătoare. Aici nu este anevoie de observat punctele de contact dintre umanismul veneţian şi dezvoltarea picturii veneţiene în care peisajul a dobîndit din an în an o tot mai mare importanţă.

Pentru Veneţia de la hotarul sec. XV şi XVI este caracteristică apariţia cercurilor literare grupate în jurul editorilor şi umaniştilor. De o faimă deosebită se bucura cercul renumitului editor Ald Manuci, care şi-a întemeiat în ultimul deceniu al secolului o tipografie la Veneţia, în apropierea bisericii San Stin.[3] În februarie 1494, această tipografie a editat gramatica grecească a lui Lascaris şi de-a lungul următorilor treizeci de ani, Veneţia a devenit cel mai puternic centru de studii greceşti nu numai în Italia, ci în întreaga Europă. Tot ei îi reveneau şi laurii întîietăţii în tipărirea cărţilor greceşti. La cercul lui Ald Manuci au aderat Andrea Navagero, Pietro Bembo, geograful Ramuzio, istoricii Marcantonio Sabellico şi Marino Sanudo.

Figurile centrale ale umaniştilor veneţieni au fost doi contemporani ai lui Giorgione: Pietro Bembo (n. 1470) şi Andrea Navagero (n. 1483). În anii tinereţii, Bembo aparţinea curţii aristocratei veneţiene Caterina Cornaro, fostă regină cipriotă, al cărei castel se afla nu departe de Castelfranco — locul de naştere al lui Giorgione. Aici, în Trevisano, şi-a conceput Bembo celebra sa operă „Asolanii". Eroii dialogurilor sale despre dragoste se adună într-o grădină frumoasă şi se aşază în apropierea unui izvor ce murmură la umbra unor lauri. Ei poartă o discuţie rafinată, savurînd în acelaşi timp farmecul firesc al naturii care contrastează cu petrarchismul emfatic al vorbirii lor. Şi deşi Bembo, în procesele sale literare, l-a urmat uneori orbeşte pe Petrarca, în poeziile sale răsună motive noi.[4] În femeie

el a cîntat nu numai frumusețea fizică, ci și calitățile ei umane, străduindu-se să îmbine în mod organic, în idealul creat de el, elementul senzual cu cel spiritual. Spre deosebire de Laura petrarchiană, întrucîtva abstractă, tipurile sale feminine sînt marcate de pecetea unei individualități viu exprimate. Ele diferă ca înfățișare exterioară, sînt legate de cercuri sociale diferite, au vîrstă diferită și devin obiectul pasiunii nu numai al unor tineri admirabili, dar și al unor bărbați în vîrstă. Toate acestea fac ca imaginile poetice ale lui Bembo, mai ales dacă le comparăm cu imaginile precursorilor săi, să fie mai terestre și mai concrete. În poezia erotică, forma tradițională a monologului este înlocuită cu dialogul viu.

O nu mai mică admirație față de natură întîlnim în eglogele și epigramele lui Navagero. El glorifică viața fericită a păstorilor și păstorițelor ce împletesc cuminte pe țărmul unor pîraie răcoroase, sau se ascund de ochii geloși în desișul alunișului. Această atitudine idilică față de natură, apropiată în multe privințe de perceperea ei de către pictorii venețieni de la începutul sec. al XVI-lea, s-a dezvoltat din tendința de a fugi cît mai departe de furtunile politice care bîntuiau în Italia. În sînul naturii oamenii căutau un refugiu din calea războaielor și luptelor intestine ce le sfîșia patria, un refugiu din calea luptei dintre partide și dintre facțiuni, căutau să fugă de treburile orașului și de neplăceri. Și ei începeau să idealizeze viața păstorilor și a păstorițelor, care nu cunoșteau, chipurile, nici un fel de zbucium și care întruchipau starea de fericire și de împăcare a spiritului. Astfel, în Italia a dobîndit o mare popularitate poezia bucolică care-și lua adesea motivele de-a gata din creațiile lui Vergiliu și Ovidiu și care a căpătat cea mai vie expresie în „Arcadia" lui Jacopo Sannazzaro, care a avut un succes răsunător la Veneția, unde a apărut în două ediții — în 1502 și în 1504.

„Însemnările despre operele de artă" ale lui Marcantonio Michiel, scrise în al doilea pătrar al

sec. al XVI-lea, aruncă lumină asupra ambianței istorice reale în care a trăit Giorgione.[5] Cum rezultă din aceste însemnări, comanditarii și colecționarii tablourilor lui Giorgione au fost cercurile cele mai culte și mai emancipate ale societății venețiene familiarizate cu umanismul. Aceștia au fost admiratorii poeziei lui Bembo și ai lui Navagero, cunoscătorii limbilor greacă și latină, cititorii atenți ai lui Aristotel și Pliniu, colecționarii de antichități și amatorii de pictură pătrunsă de un spirit nou, laic, umanist. Printre ei, îl aflăm pe condotierul Tuzio Costanzo, sfetnicul Caterinei Cornaro din cercul căreia făcea parte și Pietro Bembo; pe cardinalul Domenico Grimani, prietenul lui Pico de la Mirandola, și pe Angelo Poliziano, renumitul colecționar de sculptură antică, de manuscrise și de tablouri; pe Girolamo Marcello, prietenul lui Bernard Bembo — tatăl celebrului umanist; pe Taddeo Contarini, o rudă a filosofului Pietro Contarini, pe Gabriele Vendramin, rudă cu renumitul umanist Almaro Barbaro; în sfîrșit, pe însuși Marcantonio Michiel care primise o strălucită instrucție umanistă la școala lui Giambattista Cipelli, unde îi studiase filosofia, literatura și muzica și unde lui îi fusese inoculat gustul pentru artă, așa încît el însuși a devenit ulterior colecționar de tablouri. Prietenul intim al lui Giorgione, Giulio Campagniola, era pictor și gravor, era de asemenea un om foarte cult: el vorbea grecește și franțuzește și avea faima de bun muzician.[6] În aceste cercuri ale patriciatului venețian era de bon ton să ai o casă modestă în afara orașului, unde locuitorii ei aveau un contact nemijlocit cu natura și cu arta și unde se delectau cu frumosul. Nu degeaba Gabriele Vendramin scria în testamentul său că îndeletnicirea de colecționar de tablouri, desene și cărți i-a procurat „odihnă și liniște" sufletului său sustrăgîndu-l de la cotidienele „afaceri comerciale"[7]. Omul fericit în sînul naturii mirifice — iată idealul acestei societăți și tocmai acest ideal a fost întruchipat, în imaginile sale, de către Giorgione. Dar artistul a conferit acestui ideal o

asemenea multilateralitate și o asemenea bogăție

a nuanţelor emoţionale încît, pierzîndu-şi senzualitatea întrucîtva primitivă, el a dobîndit o inspiraţie nemaivăzută pînă atunci.

Giorgione s-a afirmat pe scena istorică în momentul cînd prin întreg cursul dezvoltării picturii veneţiene se creau premise pentru triumful elementului laic. Majoritatea operelor lui Giorgione, atît cele ajunse pînă la noi cît şi cele amintite în vechile descrieri ale lucrărilor sale, sînt tablouri pe teme laice. Acestea sînt inspirate în parte din fondul mitologiei antice care s-a bucurat totdeauna de o mare popularitate în cercurile umaniste. Pentru a vedea în tablourile lui Giorgione, aşa cum face Hartlaub[8], un anumit sens ascuns, ce ar decurge, chipurile, din faptul apartenenţei artistului la o societate secretă, un fel de lojă masonică a sec. al XVI-lea, nu există nici un temei. Tematica tablourilor lui Giorgione este de cu totul alt ordin şi ea este în întregime dictată de obiectivele umaniste ale maestrului, ceea ce a arătat foarte bine, în cartea sa cam haotică, învăţatul italian Ferriguto.[9] Dar aici principalul constă în faptul că tema laică, ce constituie pentru Giorgione spiritul noii arte, este îmbibată cu un conţinut emoţional cu totul neobişnuit pentru privitorul de rînd. Prin aceasta, ea devine, în mîinile artistului, un mijloc de expresie al unor gînduri şi sentimente profund personale. Asistăm aici la naşterea tabloului de şevalet care nu se mai aseamănă prin nimic cu icoana şi cu altarul poliptic. Aceasta a însemnat o adevărată revoluţie nu numai în istoria picturii veneţiene, ci şi a celei europene în general şi această revoluţie este inseparabilă de numele lui Giorgione. În comparaţie cu lucrările acestuia, chiar şi cele mai laice opere, din punct de vedere al receptării, ale lui Giovanni Bellini par încătuşate, sfioase şi pline de evlavie.

Multor istorici ai artei din străinătate le place să vorbească despre „lipsa de subiect" a tablourilor lui Giorgione. Sustrăgîndu-le în mod arbitrar din ambianţa lor istorică reală, ei se străduiesc să demonstreze prin aceasta că Giorgione a fost, chipurile, mare tocmai prin aceea că a dat, ase-

menea artiştilor contemporani, o deplină libertate fanteziei sale[10]. Greu de închipuit o interpretare mai eronată a creaţiei lui Giorgione. Absenţa din tablou a unei fabule precis exprimate şi a unei acţiuni active nu înseamnă nici pe departe că îi lipseşte subiectul[11]. În toate tablourile lui Giorgione există desigur subiect. Dar el este de un gen cu totul deosebit — este mai indefinit şi în acelaşi timp mai cuprinzător, mai puţin conturat şi în acelaşi timp susceptibil de un cerc mai larg de asociaţii. Fără îndoială, în crearea tablourilor sale, Giorgione pornea de la izvoarele literare şi de la dorinţele comanditarilor săi. El nu-i urma, însă, pe aceştia orbeşte şi, în chiar procesul creaţiei, aşa cum au demonstrat radiografiile Röntgen ale tablourilor sale, a recurs la modificări substanţiale ale compoziţiei iniţiale în concordanţă cu intenţiile sale creatoare. De aceea, el tratează subiectul în aşa fel încît acesta să poată trezi în privitor emoţii insesizabil de fine. În acest caracter neclar al canavalei tematice rezidă farmecul deosebit al operelor lui Giorgione şi tot în aceasta constă principala cauză a intepretării diferite a tablourilor lui, ceea ce a dus la dispute interminabile şi uneori scolastice între cercetătorii creaţiei sale. Învăţaţi pedanţi au vrut cu orice preţ să găsească o cheie potrivită pentru tablourile sale, deşi, prin însăşi natura ei, pictura lui Giorgione, ca orice creaţie poetică superioară, este cu mult mai cuprinzătoare decît ceea ce ea zugrăveşte. Factorului asociativ îi revine aici un rol imens. Iată de ce tablourile sale sînt învăluite totdeauna de o stare de spirit deosebită — ba elegiac visătoare, ba de tristeţe, ba de concentrare calmă. Şi în această bogăţie de nuanţe emoţionale rezidă acel element nou pe care l-a adus cu sine arta lui Giorgione şi care a asigurat în cel mai scurt timp tabloului de şevalet rolul conducător în pictură.

Pecetea de mister imprimată întregii creaţii a lui Giorgione este determinată nu numai de caracterul indefinit al tematicii operelor sale, ci şi de

indigenţa datelor biografice şi de absenţa totală

a lucrărilor semnate. Giorgione s-a născut în 1477 și a murit în plină tinerețe în 1510. Dacă ar fi să-l credem pe Vasari, el a murit de ciumă, molipsindu-se de la iubita sa[12]. După cum scrie același Vasari, artistul a găsit totdeauna fericirea în desfătările erotice și s-a delectat, de asemenea, cîntînd din lăută cu atîta sîrg și cu o artă atît de uimitoare, încît talentul său de instrumentist și de cîntăreț era considerat în acea vreme divin și de aceea, persoane nobile recurgeau adesea la serviciile sale la șezătorile lor muzicale și la alte întruniri[13]. Această referință a lui Vasari despre legăturile lui Giorgione cu „persoane nobile" este confirmată întocmai de Marcantonio Michiel care a enumerat pe proprietarii tuturor tablourilor maestrului văzute de el. Cum s-a mai spus, aceștia făceau parte din cele mai culte cercuri ale societății venețiene care se familiarizaseră cu noua cultură umanistă. Extrem de importantă este și referința lui Vasari la slăbiciunea lui Giorgione pentru muzică. Veneția era renumită pentru muzicienii ei[14], și mulți dintre artiști își petreceau orele de răgaz cîntînd la diferite instrumente. De aici s-a născut o strînsă interdependență între pictură și muzică. Probabil „construcția muzicală" a celor mai bune opere de Giorgione, care-l entuziasma pe V. Pater[15], era inspirată de dragostea artistului pentru acest gen de artă care l-a frapat atît de mult pe Dürer în timpul celei de-a doua călătorii a lui la Veneția, încît acesta n-a omis să descrie, într-una din epistolele sale, îndeletnicirea venețienilor de a cînta la violă. Această execuție era așa de „plăcută" (lieblich) încît ea le storcea lacrimi chiar și instrumentiștilor[16].

Fără îndoială, Giorgione se bucura de o faimă răsunătoare încă în timpul vieții sale, căci altfel Consiliul celor zece nu i-ar fi cerut să execute, în anii 1507—1508, compoziția pictată pe pînză pentru sala în care-și țineau ședințele. La sfîrșitul anului 1508, Giorgione a terminat pictura murală de pe fațada Hanului nemțesc (așa-zisului Fondaco dei Tedeschi) din Veneția. Nefiind mulțumit de onorariul primit pentru această lucrare, el

a înaintat o plîngere la Signorie. O comisie alcătuită special, din care făceau parte Giovanni Bellini, Lazzaro Bastiani, Vittore Carpaccio și Vittore di Mateo, a evaluat lucrarea lui Giorgione la o sută cincizeci de ducați, cu douăzeci de ducați mai mult decît pretindea artistul însuși. Despre popularitatea lui Giorgione aduce mărturie și scrisoarea Isabellei d'Este către agentul ei venețian Taddeo Albano, în care ea-l roagă să-i procure tabloul *Una nocte* (Noaptea) de Giorgione. Ca răspuns, Albano i-a comunicat că în moștenirea lăsată de artist nu se afla un asemenea tablou, iar pe cele două „notti" (Nopți), aflate în colecțiile lui Taddeo Contarini și Vittorio Becaro, proprietarii nu le-ar vinde, indiferent de prețul ce li s-ar oferi[17].

Cu aceste puține date, cunoștințele noastre privind biografia lui Giorgione sînt epuizate. Vechile izvoare nu menționează la cine a învățat, cînd a trecut din orașul său natal, Castelfranco, la Veneția, în ce localități din Italia a mai fost. Această indigență a datelor biografice paralelă cu lipsa unor lucrări semnate și cu caracterul „cifrat" al tematicii lor, explică lesne de ce între cercetătorii creației giorgioniene se constată asemenea divergențe de opinii. Dacă unii istorici ai artei (Cook, L. Justi[18]) i-au atribuit aproape șaizeci de lucrări, în schimb alții (Crowe și Cavalcaselle, Morelli, A. Venturi, Berenson[19]) consideră ca aparținînd penelului său nu mai mult de paisprezece pînă la douăzeci de lucrări. L. Venturi s-a situat la timpul său pe o poziție și mai radicală.[20] El a limitat numărul lucrărilor autentice ale artistului la treisprezece. Pe aceste căi ale hipercriticismului, L. Hourticq[21] a ajuns la o concluzie cu adevărat absurdă, considerîndu-l pe Giorgione ca autorul a numai șase tablouri! Expoziția „Giorgione e i Giorgioneschi", organizată în anul 1955, a demonstrat clar atît falsitatea raționamentelor pangiorgioniștilor, care au manifestat o atitudine insuficient de critică față de materialul studiat, cît și a opiniilor emise de învățați de tipul lui Hourticq care au dat dovadă de un scepticism excesiv și absolut

neîntemeiat. Acum se poate considera ca lucru stabilit că pînă la noi au ajuns de la cincisprezece la douăzeci de opere ce aparţin în mod indubitabil maestrului.

Drumul creator al lui Giorgione a fost neobişnuit de scurt. El s-a format ca artist de-a lungul ultimului deceniu al sec. al XV-lea şi a lucrat ca maestru mai mult sau mai puţin format numai un deceniu — primul din sec. al XVI-lea. În acest timp, Giorgione a cunoscut o sensibilă evoluţie, dintr-un quattrocentist de tipul lui Bellini, devenind un întemeietor al stilului clasic care şi pentru Vasari şi pentru noi înseamnă începutul unei epoci noi — epoca cinquecento.

Diferiţi cercetători erau înclinaţi să vadă în lucrările lui Giorgione ecouri din arta lui Costa şi Francesco Francia (Longhi[22]), a lui Carpaccio (Fiocco[23]), a lui Schöngauer, Wolgemut şi Dürer (Morassi[24]), a lui Mantegna, Michelangelo şi Rafael (Paatz[25]), a lui Antonello, Leonardo şi Fra Bartolomeo (Coletti[26]), în sfîrşit a lui Alvise Vivarini[27]. Se poate ca Giorgione să fi văzut opere ale tuturor acestor maeştri şi cîte ceva din ele să-l fi inspirat. Dar nu aceştia au definit personalitatea sa creatoare. Dacă e să se caute un artist apropiat sufleteşte de Giorgione, acesta poate fi găsit în persoana lui Giovanni Bellini în al cărui atelier, se pare că a luat lecţii temeinice. În orice caz, Giorgione continuă acea linie poetică din istoria picturii veneţiene al cărei fondator a fost Giovanni Bellini din anii maturităţii sale. Şi dacă se poate vorbi de o succesiune directă a lui Giorgione faţă de precursorii săi, atunci primul nume care ne vine în minte este cel al lui Giambellino. Acesta a fost părintele spiritual al lui Giorgione şi anume el l-a învăţat pe acesta din urmă că pictura poate să devină „poezie mută".

Se poate ca Giorgione să fi primit o serie de impulsuri şi de la Leonardo care a fost la Veneţia în anul 1500, precum şi de la operele artiştilor neerlandezi şi germani cunoscuţi bine la Veneţia. Procedeele de sintetizare artistică ale lui Leonardo şi acel *sfumato* leonardesc menit să îndulcească rigiditatea contururilor şi ariditatea quattrocentistă a formei, trebuie să-l fi interesat fără îndoială pe Giorgione. Dar dacă la Leonardo, sfumato era un atribut al formei, un auxiliar ce permitea scoaterea în evidenţă a „reliefului" ei, în schimb, pentru Giorgione acest sfumato s-a dizolvat foarte curînd în ambianţa atmosferică, pierzîndu-şi aspectul greoi şi palpabil. Şi în mod tot aşa de creator a preluat Giorgione şi arta maeştrilor nordici. Aceştia l-au ajutat să vadă farmecul poetic al detaliului din peisaj şi frumuseţea culorilor adînc strălucitoare ale picturii în ulei. Dar în peisajele sale detaliul a pierdut treptat din importanţa sa covîrşitoare, supunîndu-se construcţiei muzicale a întregii compoziţii, iar culorile calde şi parcă scînteietoare au dobîndit o asemenea armonie încît coloritul maeştrilor din sec. al XV-lea pare, prin comparaţie, cu totul pestriţ şi strident.

Probabil cele mai timpurii din lucrările lui Giorgione ajunse pînă la noi sînt *Adoraţia magilor* (National Gallery, Londra), *Sfînta familie* şi *Adoraţia păstorilor* din Galeria naţională de artă din Washington. În prima din aceste lucrări[28], artistul încă se mai manifestă ca un quattrocentist tipic şi ca un maestru departe încă de a fi pe deplin format. Compoziţia este destrămată în părţi separate, înghesuiala din partea dreaptă nefiind echilibrată de partea stîngă mai rarefiată, ea are distorsiuni şi lacune. Culorile frumoase se disting prin pregnanţă şi pestriţime (combinaţie de albastruri, galben-auriuri şi verde-smarald cu tonuri liliachii, albastruri-metalice, roz-roşietice şi brune). Feţele drăgălaşe şi tandre sînt apropiate ca tip de acelea create de Giovanni Bellini către sfîrşitul vieţii; trecerile de la umbră la lumină se disting printr-o mare moliciune. Viitorul Giorgione poate fi ghicit numai în tratarea aparte a figurilor. Fiecare dintre ele este atît de cufundată în sine încît se creează impresia că toţi aceşti oameni se află în stare de contemplare meditativă. Asemenea nuanţe psihologice îi plăcea să redea şi lui Giovanni Bellini, dar la Giorgione ele sînt mai pu-

ternic exprimate. Nu întîmplător el zugrăvește două figuri văzute din spate subliniind prin aceasta indiferența lor față de acțiunea ce se desfășura alături de ele.

Foarte apropiată ca stil de tabloul de la Londra este *Sf. Familie*[29]. Și aici, în maniera picturală și în compoziție există o oarecare timiditate și șovăială. Dar acestea se compensează prin acea notă lirică pură ce răsună atît de insistent în concepția generală a acestui tablou superb. Grupul celor trei figuri este schițat aici de linii curgătoare și melodioase, iar peisajul ce se zărește prin fereastră pare că se topește într-o ceață ușoară. Deși pruncul este redat jucîndu-se, în tablou domină o liniște deplină. Și Iosif și Maria sînt reprezentați într-o stare de profundă concentrare lăuntrică. Ei mai mult se prosternează în fața copilului decît se joacă cu el. Lăsînd în jurul figurilor un spațiu liber, neaglomerat, artistul obține impresia unei deosebite intimități. Privitorul are senzația că în acest spațiu armonios nu poate pătrunde nici un sunet. În tratarea îmbrăcămintei Mariei, Giorgione plătește dajdie slăbiciunii sale pentru lucrările maeștrilor neerlandezi și germani: în faldurile frînte se simt ecouri îndepărtate ale goticului care își vor spune cuvîntul și mai tîrziu, în lucrarea *Iudith* de la Ermitaj.

Adorația păstorilor de la Washington a fost realizată în primii ani ai secolului al XVI-lea. Și aici legăturile cu Giambellino sînt foarte puternice, ceea ce a dat motive unor cercetători să atribuie acest tablou penelului acestui artist[30]. În cromatica subtil armonizată domină încă unele culori strălucitoare — albastrul, rozul roșietic, vișiniul, galbenul spre portocaliu, verdele smarald. Sînt foarte frumoase nuanțele calde de brun ale mantiei păstorului îngenuncheat, precum și ale peisajului în care aceste nuanțe se îmbină cu verdele intens al frunzișului și al apei din lac precum și cu ceața albăstruie a dealurilor din depărtare. Cu o meticulozitate neobișnuită este pictat frunzișul, tratat în manieră „nemțească", cu detalierea proprie picturii germane. Dar chiar și în

peisajul cel mai încîntător există aici acea armonie și acel simț al întregului pe care în zadar le-am căuta în fundalurile peisagistice ale lui Dürer. În peisaj domină liniile parabolice, curgătoare: ovalul tăieturii în secțiune a trunchiului, adîncitura ovală din sol, malurile unduitoare ale lacului, drumul șerpuitor, silueta vălurată a munților. Și aceste linii sînt repetate de linia parabolică ce cuprinde tot grupul figurilor din primul plan, de gura peșterii ce amintește un arc de triumf, de figurile aplecate ale păstorilor, de faldurile arcuite ale veșmintelor. Toate acestea conferă tabloului o muzicalitate cu totul deosebită. Între natură și om domnește un acord fericit care reprezintă, strict vorbind, principala temă a imaginii.

Cu cît ne apropiem de anul 1505 — anul creației *Madonei Castelfranco*, cu atît mai poetic devine limbajul artistic al lui Giorgione. El se debarasează treptat de influența lui Giambellino și găsește soluții tot mai originale pentru subiectele tradiționale. În acest plan, deosebit de interesantă este tratarea imaginii Iudithei (tabloul de la Ermitaj)[31]. Prin contrast, ne vine involuntar în minte celebrul grup statuar al lui Donatello în care Iudith se afirmă ca o răzbunătoare neînduplecată: după ce a aplicat o lovitură de paloș, ea se pregătește pentru a doua lovitură pentru a-i tăia capul lui Holofern; figura ei mică și uscățivă este surprinsă în momentul unei acțiuni active pline de energie debordantă și de patos cetățenesc. Cu totul altceva ne prezintă tabloul lui Giorgione. Pe fundalul unui peisaj mirific este înfățișată o femeie tînără și frumoasă încremenită parcă în acea stare de contemplare pasivă ce se află la hotarul dintre somn și starea de veghe. Capul îi este ușor înclinat, privirea — coborîtă în jos. Ea abia atinge cu piciorul capul lui Holofern spre a se convinge de realitatea înfăptuirii sale. Tot așa de efemer este și contactul ei cu spada grea și cu rochia care bate în subtile nuanțe de roz și de vișiniu. Figura ei lipsită de stabilitate pare deosebit de ușoară și de însuflețită alături de trunchiul solid al copacului a cărui siluetă întunecată se detașează pe

fondul luminos al cerului. În fața noastră nu se află atît imaginea unei răzbunătoare bibilice cît aceea a unei gingașe muze antice. Și la vederea acestui personaj, în privitor se naște o întreagă gamă de sentimente care provoacă zeci de asociații poetice.

În anii 1504—1505 a fost realizat renumitul tablou de altar al lui Giorgione — *Madona Castelfranco*. Acest tablou a fost restaurat în mod izbutit în anul 1938 de către Pellicioli care l-a eliberat de toate repictările și reparațiile de mai tîrziu. *Madona Castelfranco* a fost, probabil, comandată artistului de către cunoscutul condotier Tuzio Costanzo în memoria tînărului său fiu mort în 1504. Ea a fost destinată capelei de familie a lui Costanzo din catedrala Castelfranco; nu întîmplător sarcofagul zugrăvit în centru este împodobit cu stema acestei familii. În compoziția simplă, clară, echilibrată, construită potrivit principiului, atît de îndrăgit de Leonardo, al triunghiului, se simt deja noi adieri — acelea ale epocii cinquecento-ului. Totul apare aici mai monumental și plin de semnificații. Giorgione folosește pe scară largă clarobscurul ușor și alunecos pentru îndulcirea formei și pentru contopirea ei cu mediul luminos și atmosferic. Fețele Mariei, a lui Cristos, a Sf. Liberale și a Sf. Francisc sînt pictate așa de fin încît trecerile de la umbră la lumină sînt aproape insesizabile. Coloritul cald, auriu este alcătuit din tonuri de verde smarald, vișiniuri, griuri, alburi și brunuri. În veșmîntul Mariei, pictorii venețieni combinau de obicei albastrul cu vișiniul. Giorgione o rupe în chip îndrăzneț cu această tradiție și pune alături mantia vișinie și rochia verde-smarald. Verdele se repetă apoi, în diverse nuanțe, în covor, în țesătura de brocart care atîrnă, în lespezile pavimentului, în vegetația peisajului. Acest peisaj, ce cîntă parcă în surdină, se află la același nivel cu figura madonei. Dacă artiștii bizantini îi ridicau pe stiliții lor pe stîlpi înalți pentru a-i rupe de „lumea răului", Giorgione, dimpotrivă, o postează pe Madonă pe un tron foarte înalt numai pentru ca figura ei să

trăiască aceeași viață cu natura minunată. În aceasta se vădește deosebit de clar elementul renascentist al artei sale.

Păstrînd tipul de compoziție centrată și strict echilibrată, obișnuită pentru altarele din quattrocento, Giorgione o umple cu un conținut absolut nou. Figurile amplasate în jurul sarcofagului nu pozează în fața privitorului și nu-și pleacă pline de evlavie capetele în fața Madonei. Ele sînt înfățișate într-o stare de tăcută tristețe[32]. Fiecare este cufundată în gîndurile sale, ascultînd parcă de porunca inimii proprii. Dar în același timp, între ele se întind fire invizibile ce permit privitorului să le perceapă pe toate cele trei figuri ca purtători ai uneia și aceleiași stări de spirit. Și aici peisajul poetic cu contururile îndulcite ale arborilor, cu frunzișul lui ușor, transparent, cu drumeagurile unduind capricios, cu castelul svelt și cu depărtările sale albăstrii joacă un important rol întrucît el este indisolubil legat de figuri și este redat în același diapazon emoțional cu acestea.

Anul 1505 inaugurează o perioadă nouă și în același timp de încheiere în scurta viață a artistului. Relațiile sale cu cultura umanistă a Veneției devin tot mai strînse, tematica laică devine treptat predominantă în raport cu cea religioasă; crește interesul pentru portret și în special pentru peisaj, maniera de a așterne pasta evoluează tot mai hotărît în direcția „picturii pure", carcasa liniilor trece pe planul secund în fața lucrului cu penelul. Ca toți pictorii înnăscuți, Giorgione își schimbă deseori intenția inițială în procesul executării tabloului. Astfel se pun bazele pentru toată pictura venețiană din cinquecento și în particular pentru Tițian.

În anul 1949, Ashmolean Museum din Oxford a achiziționat un tablou reprezentînd o madonă citind. Această lucrare este recunoscută acum aproape de către toți cercetătorii ca aparținînd lui Giorgione[33]. Timpul cel mai probabil al execuției ei cade în anii 1506—1507. Ea este pictată atît de delicat și conține atîta feminitate încît chiar și *Madonele* tîrzii ale lui Giovanni Bellini

par, în comparaţie cu tabloul lui Giorgione, puţin cam aride. Cufundată în lectură, Maria stă în spatele parapetului pe care este redat copilul jucîndu-se. El este culcat pe o mică salteluţă şi ţine în mîna dreaptă o eşarfă albă. Prin fereastră se vede o vedută venețiană reprezentînd campanila, Torre del Orologio şi Palatul dogilor. Figura Mariei, înscrisă într-un triunghi, se deosebeşte printr-o monumentalitate căreia este imposibil să-i găsim ceva analog în operele timpurii ale maestrului. Dar această monumentalitate nu văduveşte imaginea de intimism. Totul respiră aici poezia unui sentiment pur şi necontrafăcut. Şi acest element poetic este exprimat înainte de toate prin culoare. Veşmîntul roşu-zmeuriu se armonizează admirabil cu albastrul mantiei şi cu galbenul-crom al basmalei care prezintă în zonele umbrite nuanţe portocalii. Variatele nuanţe de alb şi gri contrastează cu culoarea brun-aurie, compactă a parapetului. Cu o înaltă măiestrie este pictat peisajul, menţinut într-o tonalitate palidă de gri-verde. Deasupra edificiilor se poate vedea o fîşie luminată de culoare roz-roşietică ce se întinde pe cerul albastru acoperit cu un văl de ceaţă şi cu nori albi, vălătuciţi. În tratarea feţei Mariei ies deosebit de clar în evidenţă noile procedee picturale: ochii, nasul, gura nu sînt conturate de linii, ci modelate cu ajutorul penelului bine îmbibat cu culoare. Acest procedeu pur pictural a căpătat o dezvoltare ulterioară în cele mai tîrzii lucrări ale maestrului.

În anii maturităţii sale, Giorgione iubea mult micile compoziţii cu figuri redate pînă la brîu: portrete, imagini de păstori, de tineri frumoşi. Asemenea tablouri destinate să împodobească interioare de palazzo şi de vile din afara oraşului erau calculate pentru gustul cunoscătorilor din domeniul picturii de cameră. Printre portretele aparţinîndu-i indiscutabil lui Giorgione se cuvine a fi amintite, înainte de toate, *Portretul de tînăr* din Galeria de tablouri din Berlin şi *Portretul de femeie* de la Kunsthistorisches Museum din Viena. Giorgione adoptă schema compoziţională îndrăgită de Antonello — redarea bust cu o întoarcere de

trei sferturi într-o parte. Dar tot ce era impuls, bătător la ochi, vioiciune neverosimilă, frapîndu-ne atît de tare în portretele lui Antonello, cedează locul, la Giorgione, unui altfel de înţelegere a imaginii omeneşti. Şi anume unei disimulări a sentimentelor, unei stări meditative, unei reverii melancolice. În tabloul de la Berlin este înfăţişat un tînăr fermecător. S-ar părea că el se uită spre noi, dar în realitate privirea lui este aţintită undeva în depărtare. Faţa îi este încadrată de un păr des castaniu, are un veşmînt colorat în violet palid şi mîna lui se lasă moale pe parapetul gri. Cu o artă neasemuită, Giorgione redă pe mîinile şi pe gîtul tînărului abia sesizabile reflexe liliachii venite de la violetul îmbrăcămintei. Aceeaşi perfecţiune caracterizează şi portretul de femeie de la Viena. Pe spatele lui s-a păstrat o veche inscripţie: „Aceasta a fost săvîrşită la 1 iunie 1506 de mîna maestrului Giorgio da Castelfranco, colegul maestrului Vicenzo Catena, la comanda domnului Giacomo . . ." Frunzele de laur ce înconjoară semifigura fac aluzie la numele celei portretizate (Laura). Întrucît imaginea Laurei petrarchiene era foarte populară în arta renascentistă (zugrăvirea ei de penelul lui Giovanni Bellini atestată de vechile izvoare literare), o serie de cercetători sînt înclinaţi să vadă, aici, portretul ei ideal[34]. Inscripţia de pe spatele tabloului conduce însă mai degrabă la concluzia că aici este înfăţişată iubita lui messer Giacomo şi că frunzele de laur sînt date ca simboluri ale castităţii şi fidelităţii (în această calitate ele figurează adesea în portretele veneţiene ale soţilor sau ale îndrăgostiţilor)[35]. Probabil, pandantul tabloului de la Viena era portretul comanditarului — messer Giacomo. Femeia portretizată se uită nu la privitor, ci undeva într-o parte. Faţa ei frumoasă şi rotundă este pictată cu moliciunea proprie lui Giorgione. Sînii pe jumătate descoperiţi sînt încadraţi de blăniţa gri-brună care formează o combinaţie uimitoare ca armonie cu roşul divin al rochiei. Înconjurată de frunze de culoare verde închis, semifigura este redată pe fondul închis influ-

ențat de fondurile negre ale portretelor neerlandeze.

Amîndouă tablourile grăiesc despre noua atitudine a artistului față de genul portretistic. În portretele din perioada quattrocento-ului, accentul principal se pune pe verosimilitatea obiectivă a imaginii. Ceea ce gîndește artistul despre modelul său trece totdeauna pe planul doi, lăsînd pe primul plan ceea ce el vede. În *Portretul de tînăr* de la Berlin, sînt redate nuanțe emoționale absolut noi în care nu este greu de văzut reflectarea gîndurilor și sentimentelor artistului însuși. La vederea acestui tablou se naște involuntar impresia că Giorgione a ales pentru portrete numai persoane ce-i erau pe plac, ce răspundeau adică idealului său despre om. Dar este și mai probabil ca el să fi conferit imaginii portretizate propriile sale emoții poetice, fapt datorită căruia portretele ieșite de sub penelul său au un farmec excepțional[36].

Marcantonio Michiel amintește în enumerarea tablourilor de Giorgione văzute de el *Păstorița cu fructul* și *Băiatul cu săgeata*. Este probabil ca o copie veche și bună după cea de a doua lucrare să fie tabloul din Kunsthistorisches Museum din Viena[37]. Despre genul pastoral prețuit atît de mult de Giorgione poate să ne dea o idee *Păstorul cu flautul* din Hampton Court, pictat probabil de pictorul însuși[38]. În tablourile de acest gen Giorgione plătea tribut slăbiciunii pentru temele mitologice și pastorale de care erau cuprinși artiștii venețieni apropiați de cercurile umaniste, mai ales după tipărirea la Veneția a „Arcadiei" lui Sannazzaro. Aceste imagini erau colorate de obicei în tonalități bucolice și poartă pecetea unei idealizări nedisimulate a vieții de la țară. Aceasta nu l-a împiedicat însă pe Giorgione să întruchipeze în asemenea imagini-bust acel simț poetic cu totul deosebit pe care au căutat să-l preia de la el nenumărați giorgioniști, dar care cel mai adesea le-a rămas acestora inaccesibil.

Ca un venețian adevărat, Giorgione a conceput totdeauna figura într-o legătură indisolubilă cu

peisajul. Și pe acest drum el face un pas hotărît care ne îndreptățește să-l considerăm drept unul dintre întemeietorii picturii de peisaj. La Giorgione, figurile nu sînt redate pe fundalul peisajului, în fața acestuia, ci chiar în el și încă într-o corelație nouă, mai fidelă în ceea ce privește scara la care sînt reduse. Prin aceasta ele se deosebesc chiar de lucrările unui maestru atît de receptiv la frumusețile naturii cum este Giovanni Bellini. La acesta, peisajul rămîne, cu tot gradul său înalt de evoluție, un simplu fundal pentru figuri. La Giorgione, însă, peisajul este un mediu real pentru om, este acea ambianță fără de care omul nu poate exista. Tocmai în senzația unității cu pămîntul, cu cerul, cu apa și cu arborii își află omul fericirea. Și el percepe deja această natură nu ca pe ceva străin, ci ca pe o parte din sine însuși, ca pe purtătoarea unor stări de spirit comune cu lumea sa de sentimente. Iată de ce natura și omul prezintă în tablourile lui Giorgione un aspect surprinzător de monolitic. Între om și natură se poate constata nu numai o armonie pașnică (aceasta era prezentă și la quattrocentiști, în primul rînd la Giovanni Bellini), ci și o profundă afinitate lăuntrică. Om și natură sînt purtătorii unei dispoziții elegiace unice care străbate ca un laitmotiv tot tabloul.

Încă din *Adorația păstorilor* de la Washington, peisajul joacă un rol excepțional de important. Dar și aici el apare mai degrabă ca un fundal pentru figuri. În *Amurgul soarelui*[39], tablou descoperit de curînd și intrat în National Gallery din Londra, figurile sînt reduse la condiția de staffaj, iar principalul obiect al imaginii însăși devine peisajul. Artistul redă cu multă iscusință diferitele niveluri ale solului conferind peisajului un ritm vălurat. Perspectiva ce se desfășoară în adîncime este flancată în stînga de un grup de copaci ce se înalță pe un deal, iar în dreapta de o stîncă. În mijloc, parcă spre a evidenția cele două figuri din primul plan, artistul plasează un copac firav cu frunzișul transparent. Peisajul este „încețoșat". Toate formele sînt învăluite într-un văl fin de

clarobscur, trecerile de la umbră la lumină fiind atît de ușoare încît par cu adevărat feerice. Depărtările colorate în albastru intens contrastează cu tonalitățile de verde închis, brun și gri ale peisajului. Veșmintele figurilor din primul plan sînt colorate în tonalități de albastru, alb și violet pastelat. Cercetătorul italian Sangiorgi[40] a încercat să identifice acest peisaj cu tabloul lui Giorgione, amintit de Marcantonio Michiel, pe care acesta l-a văzut în casa Contarini: „o mare pînză pictată în ulei reprezentînd (imaginea) infernului cu Enea și Anchise". Această identificare este lipsită de orice temei, mai ales dacă se ia în considerație prezența în tablou a unei figurine a sf. Gheorghe străpungînd balaurul cu lancea. Deși pentru Giorgione figurile nu reprezentau aici nimic altceva decît un simplu staffaj, nu este exclus ca el să fi avut la baza tabloului vreun izvor literar. Dar nu acesta este esențialul. Important este altceva și anume neutralizarea la maximum a fabulei care se dizolvă integral în peisaj.

Etapa cea mai tîrzie din cariera de peisagist a lui Giorgione este reprezentată de *Furtuna* din Galeria Academiei venețiene și de *Concertul cîmpenesc* de la Luvru. O seamă de cercetători au încercat cu orice preț să stabilească în mod precis subiectul *Furtunii*, presupunînd că el ar trebui căutat în mitologia antică („Adrast și Ipsiphil", „Paris" ș.a.). Dar Ferriguto[41] și Stefanini[42] și-au concentrat, pe bună dreptate, atenția asupra necesității de a se adresa izvoarelor contemporane lui Giorgione. După Ferriguto, tabloul lui Giorgione reflectă interesele filosofice ale comanditarilor care aveau slăbiciune pentru creațiile lui Aristotel. Pentru ei, natura și omul erau rezultatul dezvoltării firești a materiei, sau vorbind mai exact, rezultatul interdependenței dintre cele patru elemente primordiale: focul, aerul, apa și pămîntul. Furtuna, conținînd în sine toate cele patru elemente, întruchipa mișcarea în forma cea mai pură. Și oamenii zugrăviți în tabloul lui Giorgione nu se tem, după opinia lui Ferriguto, de ea, ci se bucură, întrucît ea împrospătează aerul și aduce

cu sine umezeala pentru pămînt, aduce ceea ce-i ajuta omului să evite teribilul flagel din acea vreme — ciuma. De aceea și bărbatul și femeia ce-și hrănește copilul sînt așa de liniștiți. Bubuitul tunetului și fulgerul nu-i sperie; ei au încredere în natură, desfătîndu-se la adierea vîntului proaspăt și plecîndu-se în fața biruinței stihiei binefăcătoare. Aproximativ în aceeași ordine de idei, Stefanini a trasat o serie de paralele subtile între ceea ce este zugrăvit în tabloul lui Giorgione și o serie de episoade din romanul lui Francesco Colonna, „Visul lui Poliphyl", tipărit de Manucio la Veneția, în anul 1499. Dacă nu este cazul să vorbim despre împrumuturi directe ale lui Giorgione din aceste izvoare, în orice caz aici avem de-a face cu acel *cerc de idei* care i-a fost fără îndoială cunoscut lui Giorgione și din care el a putut să primească impresii vii.

Împotriva încercărilor de precizare pedantă a subiectului pledează și un detaliu ca acela al descoperirii cu ajutorul razelor Röntgen a unei a doua figuri feminine în partea stîngă (stînd pe pămînt cu picioarele în apă)[43], și care a fost ulterior înlocuită de artist cu figura tînărului stînd în picioare. O asemenea modificare în cursul elaborării tabloului învederează mai degrabă faptul că Giorgione n-a învestit figura respectivă cu vreun conținut anumit. De aceea, raționamentul lui Ferriguto, potrivit căruia figura bărbatului întruchipează elementul activ, iar cea a femeii — elementul pasiv și inert, rămîne în aer[44]. Dacă ar fi fost așa, apoi artistul ar fi conceput din capul locului în colțul stîng de jos al tabloului o figură de bărbat și nu de femeie. Este cu mult mai rațional ca pentru stabilirea subiectului acestui tablou să ne bizuim pe spusele lui Marcantonio Michiel care, în 1530, a descris astfel lucrarea lui Giorgione pe care o văzuse în casa lui Gabriele Vendramin: „un mic peisaj pe pînză, redînd furtuna, cu o țigancă și un soldat, făcut de mîna lui Zorzi da Castelfranco". Pentru Michiel care era foarte priceput în artă și care scria aceste rînduri la

douăzeci de ani după moartea lui Giorgione, *Fur-*

tuna nu era altceva decît un peisaj. Şi tot astfel rămîne ea şi pentru noi, dar cu un amendament esenţial: peisajul ca stare de spirit.

În tabloul lui Giorgione există ceva purificator, ceva ce a fost numit de Aristotel „catarsis". Furtuna vine ca o forţă binefăcătoare şi fulgerul care brăzdează cerul luminează un peisaj minunat — clădirile ce se văd în depărtare, podul aruncat peste rîul îngust, frunzişul verde suculent al copacilor, ruinele unor construcţii pe jumătate năruite. Mai luminează şi figurile liniştite concentrate care trăiesc aceeaşi viaţă cu peisajul şi nu dau nici un semn de tulburare întrucît ele însele constituie parte componentă organică a mamei naturi.

Şi deşi femeia care alăptează este aproape nudă, ea n-are nimic erotic. S-a aşezat într-o poză firească şi dezinvoltă şi nu dă nici o atenţie nici tunetului, nici fulgerului orbitor, nici tînărului. Acest peisaj este pictat cu o rară sinceritate; el se deosebeşte printr-o putere de emoţionare în comparaţie cu care fundalurile peisagistice ale maeştrilor din sec. al XV-lea par cu totul liniştite şi imperturbabile. Dar în caracterul lui emoţional nu este nimic supraîncordat cum se întîmplă în tablourile romantice. Nu atît senzaţia de nelinişte este aceea care se naşte privindu-l, cît predispunerea la meditaţie. Tonalitatea caldă de roşu-vişiniu a îmbrăcămintei tînărului şi basmaua albă a femeii ies clar în evidenţă pe fundalul verde închis, brun şi gri al peisajului deasupra căruia atîrnă grei nori învolburaţi. Şi fulgerul ce despică cerul albastru conferă întregului tablou un sens profund. El este aici ca un fel de simbol — simbolul primenirii naturii.

În *Furtuna,* maniera lui Giorgione de a aşterne culoarea capătă o deosebită moliciune. Nicăieri nu apar contururi precise, linii rigide. Artistul lucrează în principal cu ajutorul penelului. Liniile sînt întrerupte şi uşoare, trecerile de la umbră la lumină sînt atît de insesizabile încît se dizolvă cu totul în ambianţa atmosferică şi luminoasă. Şi prin aceasta ele se deosebesc fundamental de sfumato-ul leonardesc care pare compact şi greoi în

comparaţie cu umbrele lui Giorgione. În trecerile de la umbră la lumină există la Giorgione un fel de muzicalitate străină intelectualismului leonardesc.

În *Concertul cîmpenesc,* asemenea poeţilor contemporani cu el care cîntau frumuseţile vieţii la ţară, Giorgione a redat o scenă pastorală[45]. După publicarea „Arcadiei" lui Sannazzaro, genul pastoral a început să capteze tot mai mult atenţia italienilor. Nu degeaba în timpul carnavalului din 1506, contele Castiglione şi prietenul său Cesare Gonzaga au apărut la curtea din Urbino în costume de păstori şi au recitat versuri concepute în spiritul eglogelor vergiliene[46]. Dar spre deosebire de Sannazzaro, de Bembo şi Navagero, în imaginile lui Giorgione nu există nimic artificial, nimic stilizat în chip de păstori şi păstoriţe. Pe fundalul unui peisaj deluros care încîntă ochiul cu contururile lui line şi cu liniile ritmice descendente şi ascendente ale solului, Giorgione a înfăţişat un grup din patru figuri. „Însuşi landschaftul — după remarca subtilă a lui Pater — simte apa", el „este plin de o răcoare limpede, de prospeţimea umedă a aerului de după ploaie cînd apa se scurge în şuvoaie prin iarbă"[47]. În centru, este aşezat un orăşean în veşminte bogate care atinge visător strunele alăutei. Aproape de el s-au aşezat un păstor ars de soare şi o nimfă nudă cu un caval. Spre stînga este înfăţişată încă o nimfă goală care toarnă încet apă dintr-un ulcior de cristal, ascultînd susurul şuvoiului ce curge. Scena redată de penelul artistului este lipsită de animaţie, de vreo fabulă amuzantă, de mişcare. În ea domneşte spiritul contemplării calme. Fără îndoială că Giorgione a întruchipat aici visul oamenilor din Renaştere despre o Arcadie fericită, despre vîrsta de aur a iubirii, cu spontaneitatea ei naivă şi cu puritatea ei de simţire. Interpretînd astfel tabloul, capătă sens figura orăşeanului. Păstorul şi nimfa îl îmbie parcă să părăsească oraşul şi să se afunde după ei în pădurile umbroase şi răcoroase unde ar putea duce o existenţă senină: păstorii şi

păstorițele îi vor cînta din caval și el va cunoaște o dragoste la fel de simplă ca natura însăși.

Ceea ce reprezintă Giorgione în tabloul său seamănă foarte mult cu un peisaj din „Arcadia" lui Sannazzaro, unde se descrie o frescă amplasată deasupra intrării în biserică (?), frescă în care sînt înfățișate „păduri și dealuri de o frumusețe excepțională, încărcate cu arbori rămuroși și cu mii de flori diferite printre care pasc turmele", păstori care ori mulg oile, ori le tund lîna, ori cîntă din caval sau din gură. Și tot aici se amintește de nimfe goale și de satiri, precum și de zei antici, printre care și Venus stînd cu spatele la privitor[48]. Desigur, Giorgione n-a urmat întocmai textul lui Sannazzaro, dar și el a intenționat să creeze o scenă pastorală. De aceea par atît de forțate diferitele interpretări ale reprezentanților școlii iconografice, înclinați adesea să vadă în tablou lucruri de care nu există nici pomeneală. Așa, de pildă, Fehl[49] presupune că Giorgione a zugrăvit nimfele pădurii ca invizibile pentru tinerii din poieniță, găsind că numai prin aceasta se explică hotărîrea artistului de a picta nuduri (ca și cînd goliciunea era respinsă de oamenii Renașterii!), iar Patricia Egan[50] tratează tabloul ca pe o ilustrație la „Poetica" lui Aristotel, cu învățătura sa despre genurile „tragic" și „comic". Muzeele ar aparține astfel, chipurile, unei lumi, iar tinerii — alteia. Dar pe toți îi unește lumea „Poeziei". O asemenea interpretare artificială a tabloului de la Luvru este puțin convingătoare. Este cu mult mai firesc și mai simplu să vedem aici o scenă pastorală, dar cu contextul ei poetic. În orice caz, conținutul *Concertului* de la Luvru este atît de bogat în semnificații, încît trezește în privitor o mulțime de sentimente diferite. În fața tabloului lui Giorgione simți nevoia să visezi, el stîrnește zeci de asociații care, înșirîndu-se una după alta, îmbogățesc în mod simțitor percepția estetică. Și aici din nou te convingi că tabloul de șevalet a dobîndit la Giorgione o nouă calitate.

Ar fi o eroare de principiu să analizăm tablourile lui Giorgione doar sub un singur unghi. Deși

la prima vedere tematica acestor tablouri nu este prea diversă, ele conțin de fapt ecoul multor fenomene din viața venețiană de atunci. În ele se reflectă interesul artistului și față de om și față de natură și față de diferitele forme de percepere a lumii reale. Se oglindește, de asemenea, în ele și interesul față de nudul feminin cu tot farmecul său senzual. Acest lucru este învederat cel mai bine de *Venus dormind* de la Dresda.

Marcantonio Michiel amintește în lista sa cu tablourile lui Giorgione, în afară de *Venus dormind*, încă trei reprezentări de nuduri feminine. Despre *Venus dormind* el scrie: „În casa lui messer Girolamo Marcello ... pînza cu Venus goală care doarme într-un peisaj cu un cupidon aparține mîinii lui Zorzo da Castelfranco, dar peisajul și figura lui Cupidon au fost terminate de Tițian". Cercetarea cu ajutorul razelor Röntgen a tabloului de la Dresda a demonstrat că, în adevăr, la picioarele zeiței stătea Cupidon ținînd în mîini un arc și o păsărică[51]. Deteriorată serios, figura lui Cupidon a fost acoperită cu culoare pe la 1837 cînd întregul tablou a fost supus operațiunii de restaurare. În pofida mărturiei lui Michiel potrivit căruia figura lui Cupidon a fost „terminată" de Tițian, L. Venturi a emis presupunerea că figura respectivă a fost pictată în întregime de maestrul din Cadore și introdusă astfel în tabloul rămas neterminat după moartea lui Giorgione[52]. Această ipoteză a lui L. Venturi este foarte convingătoare: *Venus* a lui Giorgione presupune liniște și singurătate astfel că figura lui Cupidon ar fi fost aici inoportună; ea ar fi tulburat construcția intimă a întregii compoziții. Dimpotrivă, pentru natura impulsivă a lui Tițian, o asemenea figură complementară ar fi fost logică, căci nu întîmplător în a sa *Venus de Urbino*, în planul secund robotesc două slujnice.

Femei goale culcate au fost zugrăvite și pînă la Giorgione[53]. Ca stimulent au servit operele de sculptură antică și izvoarele literare. Comanditarii lui Giorgione îl citiseră fără îndoială pe Pliniu care era popular la Veneția. Ei au citit și cartea

XXXV din „Istoria naturală" în care Pliniu descrie faimoasele creații ale lui Apelles, Zeuxius și Parrhasios. De o faimă deosebită se bucura Afrodita Anadiomene aparținînd pensulei lui Apelles. Însuși artistul se mîndrea atît de mult cu această operă încît nu-și recunoștea nici un egal printre pictori întrucît nici unul dintre ei n-a pictat vreun tablou atît de desăvîrșit. În condițiile unui interes atît de viu al venețienilor față de literatura antică și în special față de Pliniu, se prea poate ca unul dintre comanditarii lui Giorgione să i se fi adresat cu rugămintea de a i-o picta pe Venus goală după exemplul lui Apelles al cărui nume era înconjurat pentru oamenii Renașterii de aureola unei glorii legendare[54]. Și probabil că artistul a îndeplinit cu plăcere rugămintea patricianului venețian cu atît mai mult cu cît disputele despre idealul de frumusețe feminină („La bella donna") animau societatea venețiană contemporană artistului.

Deși maeștrii sec. al XV-lea pictaseră și ei trupul gol, o făcuseră numai atunci cînd lucrul era dictat de subiectul însuși (de pildă, Eva în scena „Izgonirii din rai" sau Elena în „Judecata lui Paris"). Giorgione a fost primul care s-a oprit la un asemenea subiect ce-i permitea să înfățișeze o minunată figură goală fără vreo motivare exterioară. El a ales figura Venerei dormind lipsind tabloul de orice acțiune. Penelul său a zugrăvit goliciunea de dragul goliciunii și el a izbutit să creeze astfel cel mai desăvîrșit chip al zeiței nude de după epoca antică încoace.

Iar în ceea ce o privește pe *Venus* a lui Giorgione, simțim nevoia să recurgem la comparații pentru a ne deveni și mai clară particularitatea irepetabilă a acestei imagini. În calitate de termen al comparației, privirea ni se îndreaptă involuntar spre *Venus din Urbino* a lui Tițian. La prima vedere, amîndouă aceste figuri sînt foarte apropiate una de alta. Aproximativ aceeași poziție a trupului, același gest al mîinii stîngi. Dar analogia este doar aparentă. În fond, ne aflăm în fața a două moduri de tratare fundamental dife-

rite, a nudului feminin, care vădesc odată în plus cît era de depărtat Tițian, în privința temperamentului său artistic, de Giorgione.

Venus din Urbino se uită cu trufie la privitor. Ea-și etalează corpul spre a fi admirat fiind foarte conștientă de farmecul lui irezistibil. Acest corp respiră o senzualitate nedisimulată; este atît de perfect ca proporții încît este greu să-ți iei ochii de la el. Venus își așteaptă parcă iubitul, iar slujnicile se grăbesc parcă să-i scoată din sipet găteala care s-o înfrumusețeze și mai mult. Prin introducerea acestor două figuri complementare, Tițian văduvește în mod conștient tabloul de orice intimism. Datorită acestui fapt, privitorul percepe figura nudă mai degrabă ca pe o imagine de curtezană din nuvelele lui Fortini, decît ca pe chipul unei zeițe antice.

Cu totul alta ni se prezintă Venus a lui Giorgione. Ea doarme. Ochii îi sînt închiși. Ea nu vede nimic și nu aude pe nimeni. Se visează fericită, așa cum fericită este natura ce-o înconjoară, plină de liniște și tihnă. Ea nu bănuiește că cineva ar putea-o vedea goală. Și de aceea în poza ei există acel firesc neasemuit care exclude gîndul că ea ar poza. Chipul Venerei este ridicat de Giorgione la asemenea culmi poetice încît aici nu există nici o notă de senzualism vulgar. El captivează prin puritate și modestie. În același timp, lui îi este propriu un farmec senzual cu totul deosebit, care străbate în fiecare trăsătură, în fiecare linie, în fiecare curbură a conturului. În pofida faptului că figura a pierdut destul din modelajul ei de odinioară, ea și-a păstrat în întregime caracterul ritmic al siluetei. Liniile ei curgătoare repetă liniile unduitoare ale peisajului provocînd în privitor senzația contopirii indisolubile a figurii omenești cu natura. Acesta este unul dintre cele mai armonioase tablouri din toată pictura renascentistă și una dintre imaginile cele mai poetice din toată arta europeană. Cu această compoziție Giorgione a demonstrat că și în pictură se poate vorbi în limbajul pur al liricii[55].

Raporturile strînse ale lui Giorgione cu cercurile umaniste ale Veneţiei au căpătat, poate, expresia cea mai strălucită şi mai organică în *Cei trei filosofi* (Kunsthistorisches Museum, Viena). Marcantonio Michiel a văzut acest tablou, în anul 1525, în casa lui Taddeo Contarini şi l-a descris cît se poate de exact: „Ulei pe pînză cu trei filosofi în peisaj: doi în picioare şi unul, contemplînd razele soarelui, stă jos... a fost început de Zorzo da Castelfranco şi terminat de Sebastiano Veneziano". Cercetarea pînzei cu ajutorul razelor Röntgen a pus în evidenţă faptul că şi în cazul dat Giorgione a introdus în cursul procesului de elaborare a pînzei o serie de modificări: el a refăcut o serie de detalii ale peisajului, a rotunjit şi a îndulcit trăsăturile feţei personajului aşezat jos, a înlocuit culoarea întunecată a pielii personajului din centru cu una mai luminoasă, a imprimat capului bătrînului o poziţie întrucîtva diferită şi a renunţat la forma iniţială a diademei cu pene. Aşa cum remarcă just Wilde, toate modificările au avut ca scop să obţină o mai mare densitate şi monumentalitate a formei[56].

Şi tabloul vienez a prilejuit dispute interminabile în privinţa subiectului, ceea ce învederează o dată în plus felul deosebit al artistului de a înţelege această problemă. Wickhoff era înclinat să vadă aici imaginea împăratului Ewander şi pe a fiului său Pallas, arătîndu-i troianului Eneas stînca pe care va fi înălţat Capitoliul; Schäffer a văzut imaginea tînărului Marc Aureliu instruit de doi filosofi; Wischnitzer-Bernschtein a văzut imaginile lui Regiomontanus, Aristotel şi Ptolemeu; Pigler pe cea a lui Abraham învăţîndu-i pe egipteni astronomia; Hartlaub — imaginea adepţilor ermetismului toscan; Baldass — imaginile lui Arhimede, Ptolemeu şi Pitagora. Nici una dintre aceste interpretări nu poate fi acceptată. Este mult mai întemeiată opinia cercetătorilor (Wilde, Eisler, Auner) care văd aici imaginile celor trei magi care aşteaptă fie apariţia stelei, fie vestea despre naşterea lui Cristos[57]. Dar şi acest punct de vedere rămîne contestabil, mai ales dacă este confruntat cu interpretarea dată de Ferriguto[58]. După părerea acestuia, penelul lui Giorgione a fixat trei etape din istoria filosofiei şi anume a aristotelismului atît de preţuit la Veneţia. Bătrînul sever şi fanatic din dreapta simbolizează înţelepciunea medievală care a alterat marea moştenire a filosofului grec, dizolvată total în teologie; el se străduieşte în zadar să atragă în discuţie pe înţeleptul oriental care se află alături, cufundat în propriile sale gînduri. Acest om purtînd un turban oriental reprezintă ştiinţa arabă, mai precis, averroismul care stimulase la vremea sa gîndirea omenească pentru ca apoi, către sec. al XV-lea, să intre într-un impas. În sfîrşit, tînărul aşezat pe pămînt, cu compasul şi cu echerul în mîini, personifică noua ştiinţă renascentistă; el este cufundat în contemplarea frumuseţilor naturii pe care se străduieşte s-o cunoască pe cale experimentală. Astfel interpretată, compoziţia vieneză dobîndeşte un profund sens lăuntric. Conţinutul ei decurge firesc din ideile de bază ale principiilor umaniştilor veneţieni pentru care aristotelismul a fost totdeauna o forţă vie în acţiune.

Restaurarea recentă a tabloului vienez a dat la iveală frumuseţi cromatice care înainte puteau fi doar bănuite sub stratul depersonalizator al tonalităţii „de muzeu". Acum, strălucesc literalmente roşurile intense, albastrurile metalice şi alburile din îmbrăcămintea figurii din mijloc; galbenurile aurii şi liliachiurile violete din veşmintele bătrînului, ca şi verdele de smarald şi alburile din hainele tînărului aşezat jos. Executat în tonalităţi calde de brun şi verde, peisajul trece treptat spre albăstriurile depărtării. Trunchiurile întunecate ale copacilor a căror expresivitate artistică Giorgione a descoperit-o printre primii în istoria picturii, se conturează cu siluete nete pe fundalul cerului. Aceşti copaci, ca şi stînca din partea stîngă, sînt folosiţi de artist ca un fel de culise care despart figurile de peisajul ce se desfăşoară în adîncime. O asemenea rezolvare compoziţională îi conferă tabloului o pronunţată monumentalitate la care contribuie într-o măsură apreciabilă şi

poziţia personajelor înseşi amplasate la diferite niveluri. Recurgînd în primul plan al tabloului la treptele ce urcă ale terenului stîncos, artistul creează parcă pentru personaje o platformă scenică ce-i îngăduie să obţină o mare libertate în gruparea lor. În această rezolvare se face simţită deja afirmarea unei noi epoci — aceea a zămislirii „stilului clasic" care spulberă ultimele rămăşiţe de şovăială quattrocentistă.

Şi în plan pur pictural, tabloul vienez constituie una dintre rezolvările cele mai mature ale lui Giorgione. Peisajul şi personajele sînt pictate cu o admirabilă delicateţe, totul fiind îmbibat de aer şi de lumină calmă, difuză, iar trecerile de la umbră la lumină fiind aşa de curgătoare şi de imperceptibile încît scutesc forma de orice rigiditate. Maestrul variază cu o remarcabilă iscusinţă straturile de culoare aşternute cînd mai subţiri, cînd mai compacte, recurgînd pe alocuri la maniera de a picta cu multă pastă. Aici observăm deja cristalizarea acelor soluţii picturale care-l apropie pe Giorgione din anii maturităţii de tînărul Tiţian şi care fac aşa de anevoioasă delimitarea lucrărilor lor.

Un loc aparte în creaţia lui Giorgione ocupă tabloul atribuit pînă de curînd unui artist mediocru din şcoala veroneză — lui Torbido. Este vorba de *Bătrîna* din galeria Academiei veneţiene[59]. Restaurarea abilă a lui M. Pellicioli i-a redat tabloului aspectul iniţial, căruia îi era propriu un neobişnuit rafinament pictural. Şi numai după restaurare, cercetătorii au recunoscut, aproape în unanimitate, în acest tablou, un original al lui Giorgione. După un parapet de culoare verde-pal stă o bătrînă. Gura îi este întredeschisă, pletele părului cărunt ce cade în dezordine ies de sub basmaua albă, iar ochii obosiţi aţintiţi asupra privitorului şi-au pierdut strălucirea şi forţa vitală. Bătrîna ţine în mînă o foaie de hîrtie cu inscripţia „col tempo" (cu timpul). Întrucît ea arată cu mîna la sine, e sigur că inscripţia o priveşte. Figura ei bust se detaşează net pe fondul negru de tonalitate profundă, caldă. Pe cap bătrîna are

o basma albă. Albă este şi rochia, cu un şorţ rupt, colorat într-un violet palid, delicat. Pe chip este redată acea spaimă faţă de bătrîneţe şi de moarte care răsună atît de des, ca un laitmotiv în versurile poeţilor din renaştere.

În *Bătrîna*, Giorgione, care avea să moară prematur şi care fusese îndrăgostit de viaţă avînd darul unei înalte comprehensiuni faţă de frumuseţile lumii reale, a dat expresie sentimentului de teamă ce-l cuprindea în faţa bătrîneţii, care în mod ineluctabil îl duce pe om spre moarte. Şi a făcut aceasta într-o formă plină de atît tact, în comparaţie cu care „naturalezza" barocă pare grosolană şi vulgară.

Ca orice artist mare, Giorgione a ştiut să elaboreze un limbaj artistic pe deplin adecvat concepţiilor sale ideatice. Continuînd în multe privinţe tradiţiile coloristice ale lui Giovanni Bellini, lui îi place să se folosească de culorile calde armonioase printre care la început se întîlnesc cel mai des tonalităţile de albastru şi roşu-vişiniu, iar mai tîrziu, roşurile şi verdele smarald. Dar în comparaţie cu dascălul său, Giorgione recurge la o diferenţiere cromatică mai rafinată: alături de roşurile-vişinii, pe paleta lui se întîlnesc carminul pur, zmeuriul intens şi nuanţele fine de corail. Alături de albastrul aşternut uniform, se întîlnesc albastrurile deschise şi nuanţele de albastru-metalic. Giorgione introduce cu multă plăcere în tablourile sale culoarea verde — atît pe cel intens de smarald, cît şi pe cel de fistic precum şi liliachiul care trece, pe alocuri, în nuanţe abia perceptibile de violet pal. Artistul stăpîneşte cu multă iscusinţă şi culori ca brun-auriul, albul, griul şi galbenul deschis. Cromatica tablourilor sale se distinge în general nu numai prin căldura şi densitatea ei, ci şi prin muzicalitatea ei admirabilă în raporturile reciproce dintre tonuri, alese totdeauna cu o subtilă înţelegere a naturii emoţionale a uneia sau alteia dintre nuanţele cromatice.

Cu cît Giorgione devine mai matur, cu atît mai indisolubilă a devenit în tablourile sale legătura dintre culoare şi atmosferă. El a învăţat să redea

aerul luminat, străbătut de razele soarelui și vălul ușor ce învăluie ființele și obiectele. Și el a învățat să redea schimbarea nuanțelor cromatice sub acțiunea ambianței atmosferice. Această „încețoșare“ fermecătoare din cele mai bune lucrări ale lui Giorgione era obiectul invidiei numeroșilor săi discipoli, fără ca vreunul dintre ei să fi reușit s-o însușească. Involuntar se naște impresia că în tablourile maestrului, culoarea ar mîngîia suprafața formei nu atît pentru a-i evidenția relieful, cît pentru a o uni într-un tot indisolubil cu spațiul înconjurător îmbibat de aer și de lumină.

Așa cum s-a remarcat, Giorgione schimba adesea intenția inițială în cursul procesului de realizare a tabloului. Aceasta învederează faptul că pentru el, ca și pentru Tițian, munca pictorului intra în faza hotărîtoare atunci cînd el lua penelul în mînă. Prin aceasta, Giorgione se deosebește de maeștrii sec. al XV-lea la care a „desena tabloul“ însemna două momente separate ale procesului creator. La Giorgione amîndouă aceste momente se contopesc laolaltă. Și nu întîmplător Vasari, în descrierea vieții lui Tițian, remarcînd puternica influență pe care Giorgione a avut-o asupra maestrului din Cadore, caracterizează astfel cotitura ce s-a produs în dezvoltarea artistică a lui Tițian: „...el considera ca fapt incontestabil că a picta direct cu culoare, fără nici un fel de schiță pregătitoare pe hîrtie este metoda cea mai justă și cea mai bună de lucru, aceasta și constituind adevăratul desen“[60]. Desigur, Vasari a pus aici extrem de acut problema pentru a căpăta posibilitatea să-și dezvolte în continuare filipica sa pur toscană împotriva celor care nu înțeleg folosul desenului. Fără îndoială că și Giorgione și Tițian s-au folosit de unele schițe compoziționale prealabile ca și de studii în desen după natură. Dar ei nu le-au acordat o importanță atît de mare cum făceau toscanii, fiindcă pentru ei principalul era lucrul cu pensula, pictura fiind desen în măsura în care și desenul era pictură. Și în acest plan, Giorgione se afirmă ca promotorul acelei linii de dezvoltare

care și-a găsit împlinirea logică în creația lui Tițian.

Dacă îi confruntăm pe Giorgione cu Tițian, nu putem să nu recunoaștem diapazonul creator incomensurabil mai vast al celui din urmă. Arta lui Tițian este multilaterală, ea se caracterizează prin mai mult optimism, îi sînt proprii o mai mare impulsivitate și pasiune. Giorgione este mai intim, mai „de cameră“, operele lui n-au avut niciodată succesul zgomotos pe care l-au avut lucrările prietenului său mai tînăr. Dar în tablourile lui Giorgio da Castelfranco există ceva ce s-a pierdut mai tîrziu și de către Tițian și de către toți pictorii venețieni contemporani cu el. Acest ceva îl constituie acea idee tainică fermecătoare care constrînge fantezia privitorului să lucreze intens. Este apoi simțul înnăscut pentru armonie, sînt acele nuanțe, imperceptibile prin finețea lor, de reverie, contemplație, melancolie. Este, în sfîrșit, vorba de senzația contopirii depline a omului cu natura. Indiferent de tema abordată de Giorgione, aceasta dobîndea neapărat la el un ecou emoțional cu totul deosebit. El a reușit primul să elibereze tabloul de șevalet de convențiile artei bisericești și să-l îmbibe cu un spirit nou, laic umanist. El este primul care a făcut din figura umană și din peisaj instrumente foarte fine pentru exprimarea sentimentelor intime ale artistului. În sfîrșit, el este primul care a conferit peisajului ca stare de spirit un loc de gen independent al artei. Toate acestea ne îngăduie să-l considerăm pe Giorgione ca pe una dintre figurile centrale nu numai ale picturii venețiene, ci și ale celei renascentiste în ansamblu.

Note

1. Principalele lucrări despre Giorgione: H. Cook, *Giorgione*, London, 1900; L. Justi, *Giorgione*, I—II, Berlin, 1908 (o nouă ediție, 1936); L. Venturi, *Giorgione e il Giorgionismo*, Milano, 1913; L. Hourticq, *Le problème de Giorgione*, Paris, 1930; A. Ferriguto, *Attraverso i „misteri“ di Giorgione*, Castelfranco, 1933; D. Phillips, *The Leadership of Giorgione*, Washington, 1937; G. M.

Richter, *Giorgio da Castelfranco, called Giorgione*, Chicago, 1937; G. Fiocco, *Giorgione*, Bergamo, 1942; A. Morassi, *Giorgione*, Milano, 1942; L. Venturi, *Giorgione*, Roma, 1954; L. Coletti, *Tutta la pittura di Giorgione*, Milano, 1955; R. Pallucchini, *Giorgione*, Milano, 1955; P. Zampetti, *Giorgione e i Giorgioneschi, Catalogo della mostra*, Venezia, 1955; E. Lombardo Petrobelli, *Giorgione*, Firenze, 1966; T. Pignatti, *Giorgione*, New York, 1971.

2. Der Anonimo Morelliano (Marcantonio Michiel), ed. G. Frizzoni, Bologna, 1884.
3. W. Th. Elwert, *Pietro Bembo e la vita letteraria del suo tempo*, în „La civiltà veneziana del Rinascimento", Venezia, 1958, pp. 129–132.
4. Cf. W. Th. Elwert, *op. cit.*; Ibid., pp. 139–150. În acest interesant articol autorul ia pe bună dreptate poziţie împotriva subestimării poeziei lui Bembo.
5. Cf. A. Ferriguto, *Attraverso i „misteri" di Giorgione*, pp. 183–198.
6. G. M. Richter, *Giorgio da Castelfranco, called Giorgione* pp. 48–52. Cf. N. Gurvici, *K voprosu o tvorcestve Giorgione*, în „Ejegodnik Instituta istorii iskusstva Akademii nauk SSSR", M., 1954, pp. 323–324.
7. A. Ferriguto, *op. cit.*, pp. 196–197.
8. G. Hartlaub, *Giorgiones Geheimnis*, München, 1925.
9. A. Ferriguto, *Attraverso i „misteri" di Giorgione*, Castelfranco, 1933.
10. Această tendinţă apare destul de puternică la Lionello, Venturi. Vezi: L.Venturi, *Giorgione*, în „Enciclopedia Universale dell'Arte", VI, Venezia-Roma, 1958, pp. 211, 214, 217; Id., *Four Steps toward Modern Art*, New York, 1956.
11. Cf. C. Gilbert, *On Subject and Not Subject in Italian Renaissance Pictures*, în „Art Bulletin", 1952 (XXXIV), pp. 202–216.
12. G. Vasari, *Jizneopisania naibolee znamenitih jivopisţev, vaiatelei i zodcih* II, M–L., 1933, p. 136.
13. Ibid. pp. 129–130.
14. Cf. G. Barblan, *Aspetti e figure del Cinquecento musicale veneziano*, în „La civiltà veneziana del Rinascimento", Venezia, 1958, pp. 59–80.
15. V. Pater, *Renessans*, M., [f. a.] pp. 110–111.
16. K. Lange und F. Fuhse, *Dürers schriftlicher Nachlaß*, Halle a. S., 1893, S. 32.
17. H. Tietze and E. Tietze-Conrat, *The AllendaleNativity in the National Gallery*, in „Art Bulletin", 1949 (XXXI) pp. 12–13.
18. H. Cook, *Giorgione*, London, 1904; L. Justi, *Giorgione*, I–II, 1 ed., Berlin, 1908, 2 ed., Berlin, 1936.
19. J. Crowe and Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy*, ed by Tancred Borenius, III, London, 1912, pp. 1–57; G. Morelli [Ivan Lermolieff], *Die Galerien zu München und Dresden*, Leipzig, 1891, S. 270–292; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, IX, 3 Milano, 1928, pp. 1–45; B. Berenson, *Italian Painters*

of the Renaissance, Oxford, 1932, pp. 232–233. În ultima ediţie a cărţii sale din 1957, Berenson a sporit numărul tablourilor atribuite lui Giorgione pînă la patruzeci şi două.

20. L. Venturi, *Giorgione e il Giorgionismo*, Milano, 1913. În ultimul său articol din enciclopedia italiană a artei, L. Venturi leagă de numele lui Giorgione deja şaptesprezece lucrări.
21. L. Hourticq, *Le problème de Giorgione*, Paris, 1930.
22. R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze, 1946, pp. 19–21.
23. G. Fiocco, *Il mio Giorgione*, în „Rivista di Venezia", 1955, (I), pp. 10–11.
24. A. Morassi, *The Ashmolean „Madonna Reading" and Giorgione's Chronology*, în „Burlington Magazine", 1957 (XCIII), pp. 215–216.
25. W. Paatz, *Giorgione im Wetteifer mit Mantegna, Leonardo und Michelangelo*, Heidelberg, 1959.
26. L. Coletti, *Tutta la pittura di Giorgione*, pp. 19–28.
27. J. Steer, *Some Influences from Alvise Vivarini in the Art of Giorgione*, în „Burlington Magazine", 1961 (CIII), pp. 220–225.
28. Tabloul de la Londra, care a fost predelă, a fost atribuit pentru prima dată lui Giorgione de către Cavalcaselle. Cu această atribuire sînt de acord Cook, Justi, Morassi, Fiocco, Longhi, Berenson, Richter, Coletti şi Pallucchini. Morelli l-a pus în legătură cu numele lui V. Catena, iar L. Venturi vede aici mîna unui adept al lui Giorgione.
29. Provine din Colecţia Benson, din care cauză este numit adeseori „Benson Holy Family". În afară de L. Venturi care atribuie acest tablou lui Catena, toţi ceilalţi cercetători îl consideră o lucrare timpurie a lui Giorgione.
30. H. Tietze and E. Tietze-Conrat, *The Allendale Nativity in the National Gallery*, în „Art Bulletin" 1949(XXXI), pp. 11–20; E. Heinemann, *Giovanni Bellini e i Belliniani*, I, Venezia, 1962, p. 232, N. 98 b. Toţi ceilalţi cercetători atribuie tabloul din Washington lui Giorgione şi îl datează la începutul sec. al XVI-lea (în afară de Morassi, care, fără suficiente dovezi, îl datează 1506–1510).
31. Tabloul de la Ermitaj este în prezent atribuit în unanimitate lui Giorgione. Cercetările întreprinse la Ermitaj au stabilit că formatul de acum al tabloului este cel iniţial şi că adausurile laterale ale pînzei reproduse într-o gravură din sec. XVIII au fost adăugate în acel timp (pomul din dreapta şi peisajul din stînga). Vezi T. Fomiceva, *Giorgione*, „Iudith", L., 1959, p. 14.
32. Aşa cum a remarcat pe bună dreptate N. A. Gurvič, tabloul de altar al lui Giorgione a servit drept imagine de mormînt a Madonnei pentru rămăşiţele pămînteşti ale lui Matteo Costanzo care zace într-un sarcofag la picioarele tronului ei (*K voprosu o tvorcestve Giorgione*, în „Ejegodnik Instituta istorii iskusstva Academi

nauk SSSR, M., 1954, pp. 333–344). Prin aceasta, se definește într-o mare măsură sensul general al tabloului executat în tonuri elegiace.

33. În afară de Berenson care atribuie tabloul de la Oxford lui Cariani. Bazîndu-se pe trăsături de pură asemănare exterioară, Berenson reunește în jurul *Madonnei* de la Oxford un întreg grup de lucrări, chipurile, identice cu ea ca stil. Dar tabloul de la Oxford se impune atît de mult prin calitatea lui, încît lasă cu mult în urmă toate lucrările ce sînt considerate apropiate de el și, în particular, *Madonna* de la Ermitaj. Vezi B. Berenson, *Notes on Giorgione*, în „Arte Veneta", 1954 (VIII), pp. 145–152. Este și mai puțin întemeiată atribuirea de către Heinemann a tabloului de la Oxford penelului unui pictor mediocru, Rocco Marconi (E. Heinemann, *Giovanni Bellini e i Belliniani*, I, p. 184). Pentru o justă apreciere a tabloului vezi articolul lui Pallucchini (R. Pallucchini, *Un nuovo Giorgione a Oxford*, în „Arte Veneta", 1949 [III], pp. 178–180) și mai ales pe cel al lui Morassi (A. Morassi, *The Ashmolean „Madonna Reading" and Giorgione's Chronology*, în „Burlington-Magazine", 1957 (XCIII) pp. 212–216), care argumentează în mod convingător o datare mai tîrzie.

34. J. Wilde, *Ein unbeachtetes Werk Giorgiones*, în „Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, 1931 (LII); S. 59–91. Richter consideră că o doamnă necunoscută din nobilime este redată în portretul de la Viena sub chipul Daphnei. (M. M. Richter, *op. cit.*, p. 51).

35. H. A. Noel, *Messer Giacomo en zijn „Laura"*, în „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek", 1960 (XI).

36. Printre portretele atribuite lui Giorgione, cele mai apropiate de maniera lui sînt așa-numitul *Antonio Broccardo* de la Budapesta, *Autoportretul* din Braunschweig (clișeul Röntgen a dezvăluit sub figura pînă la brîu imaginea unei madone în stilul lui Giorgione) și *Portretul unei curtezane*.

37. Marcantonio Michiel afirmă că el a văzut în casa lui Giovanni Ram o copie după originalul acestui tablou care a trecut din colecția Ram în mîinile lui Antonio Pasqualino. Se poate ca tocmai exemplarul de la Viena să fie această copie. Cf. Kunsthistorisches Museum, Katalog der Gemäldegalerie, I Teil, Wien, 1965, S. 64–65.

38. Richter consideră, fără dovezi suficiente, acest tablou ca reprezentînd o imagine a lui Apollon (G. Richter, *op. cit.*, p. 220). Berenson, R. Venturi și Zampetti, spre deosebire de Justi, de Richter și de Morassi nu se îndoiesc de paternitatea lui Giorgione.

39. Paternitatea lui Giorgione este recunoscută de Longhi, Fiocco, Zampetti, L. Venturi, Morassi, Moscvini, Pallucchini și de Coletti. Vezi: P. Zampetti, *Giorgione e i Giorgioneschi, Catalogo della mostra*, pp. 68–71.

40. G. Sangiorgi, *La scoperta di un'opera di Giorgione*, în „Rassegna Italiana", 1933, p. 789.

41. A. Ferriguto, *op. cit.*, pp. 105–127.

42. L. Stefanini, *La Tempesta di Giorgione e la Hypnerotomachia di F. Colonna*, în „Memorie dell'Accademia di scienze, lettere ed arti", Padova, 1941–1942.

43. A. Morassi, *Esame radiographico della „Tempesta" di Giorgione*, în „Le Arti", 1938–1939 (I), pp. 567–570.

44. A. Ferriguto, *op. cit.*, pp. 113–123.

45. Tabloul de la Luvru rămîne pînă astăzi un obstacol pentru cercetători. Dacă unii (Morelli, A. și L. Venturi, Berenson, Justi, Gronau, Cook, Richter, Fiocco, Pallucchini, Coletti) îl atribuie lui Giorgione, un alt grup de învățați (Hourticq, Suida, Longhi, Morassi) îl atribuie la fel de categoric pensulei tînărului Tițian. Nu este exclusă posibilitatea ca Tițian să fi terminat de pictat tabloul prietenului său mort, înainte de vreme.

46. G. M. Richter, *op. cit.*, p. 88.

47. V. Pater, *Renessans*, p. 121.

48. J. Sannazzaro, *Arcadia*, ed. Portirelli, 1806, pp. 28–30. Cf.: E. Carrara, *La poesia pastorale*, Milano, 1908, p. 187 și urm.; R. Wittkower, *L'Arcadia e il Giorgionismo*, în „Umanesimo europeo e umanesimo veneziano", ed. V. Branca, Venezia, 1963, pp. 473–484.

49. Ph. Fehl, *The Hidden Genre: a Study of the Concert Champêtre in the Louvre*, în „The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1957 (XVI), pp. 153–168.

50. P. Egan, *Poesia and the Fête Champêtre*, în „Art Bulletin", 1959 (XLI), pp. 303–313.

51. H. Posse, *Die Rekonstruktion der Venus mit dem Cupido von Giorgione*, în „Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen", 1931 (LII), S. 29 și urm. Richter se îndoiește de corectitudinea reconstituirii lui Posse (G. M. Richter, *op. cit.*, pp. 214 și urm.).

52. L. Venturi, *Giorgione e il Giorgionismo*, p. 100.

53. Cf. O. Kurz, *Huius nympha loci, a Pseudoclassical Inscription and a Drawing by Dürer*, în „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 1953 (XVI), pp. 171–177; M. Meiss, *Sleep in Venice, Ancient Myths and Renaissance Proclivities*, în „Proceedings of the American Philosophical Society", 1966 (N. 110), pp. 348–382. Un motiv foarte apropiat de cel din *Venus* găsim în gravura din „Visul Lui Poliphyl" (vezi desenul 9 în articolul lui Meiss).

54. Cf. A. Ferriguto, *op. cit.*, pp. 223–236, 426–428.

55. Nu toți cercetătorii atribuie tabloul de la Dresda lui Giorgione. Există un întreg grup de istorici ai artei (Hourticq, Suida, Morassi) care insistă asupra paternității lui Tițian.

56. J. Wilde, *Röntgenaufnahmen der „Drei Philosophen" Giorgiones und der „Zigeunermadonna" Tizians*, în „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", 1932, (VI), S. 141–151.

57. Cf. Kunsthistorisches Museum. Katalog der Gemäldegalerie, I Teil, Wien, 1965, S. 62–63 (aici este citată toată literatura problemei). La literatura citată aici trebuie adăugat articolul lui L. von Baldass, *Zu Giorgiones „Drei Philosophen"*, în „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", 1953 (L), S. 121 și urm.
58. A. Ferriguto, *op. cit.*, pp. 61–102.
59. Cf. V. Moschini, *La „Vecchia" di Giorgione nel suo aspetto genuino*, în „Arte Veneta", 1947 (1) pp. 180–182.
60. G. Vasari, *op. cit.*, II, p. 258.

ULTIMII ANI AI VIEȚII LUI TIȚIAN

Asemenea lui Hals și lui Rembrandt, Tițian[1] a intrat în faza cea mai înfloritoare a dezvoltării sale creatoare către bătrînețe, la împlinirea vîrstei de șaizeci de ani. Trăind aproape nouăzeci de ani[2], el și-a creat cele mai desăvîrșite opere către amurgul vieții a cărei longevitate legendară a atras totdeauna uimirea contemporanilor săi. Pentru aceștia Tițian a fost nu numai un mare artist, ci și o personalitate eroică înzestrată cu inepuizabile forțe fizice și spirituale. Același a rămas Tițian și pentru noi, el reprezentînd exemplul unuia din acei titani renascentiști pe care ni i-a dăruit cu atîta generozitate cultura Renașterii.

Tițian a fost un om optimist, fericit, echilibrat, încrezător în forțele sale. El a iubit viața, a știut cum să o trăiască, a știut să-și facă lesne relații cu oamenii. A fost ahtiat după onoruri, după decorații și după bani, l-au atras în mod irezistibil femeile frumoase, obiectele scumpe, bucatele abundente și rafinate. Natură autoritară și puternică, el n-a putut să sufere concurenți în preajmă. A găsit pretutindeni o recunoaștere unanimă, beneficiarii artei sale fiind regii, dogii, papii, ducii, patricienii bogați care-i cereau respectuoși tablouri. În caracterul său nu există nimic zbuciumat, năvalnic, impetuos. El n-a cunoscut lupta tragică a contradicțiilor dusă de Michelangelo. Lui însuși talentul său i se părea a fi o „deosebită grație a cerului". Și de aceea, dacă la Tițian nu mergea

treaba, el niciodată nu „şi-a siluit geniul", pentru a nu se asemăna pictorilor lipsiţi de har[3].

Acesta era Tiţian în momentul cînd împlinea şase decenii de viaţă. El s-a format ca om şi ca artist în epoca apogeului înfloririi culturale a Veneţiei căreia îi fusese dat să devină unul dintre cele mai tîrzii focare ale artei Renaşterii din Italia. Operele primilor treizeci de ani ai vieţii creatoare a lui Tiţian se caracterizează prin armonie, seninătate, linişte. Din cînd în cînd ele trădează unele adieri ale lirismului fin al lui Giorgione, alteori în ele răsună note puternice, viguroase, de patos eroic, iar alteori frapează prin anvergura lor grandioasă, monumentală. Dar totdeauna le este propriu echilibrul pur clasic. Oamenii pe care-i zugrăveşte Tiţian în acest timp sînt fără griji şi voioşi ca o ciocîrlie într-o dimineaţă însorită de aprilie[4]. Lor le este străin zbuciumul sufletesc. Nu cunoaşte acest zbucium nici Tiţian însuşi. Pentru el viaţa este o neîntreruptă sărbătoare. Lui îi plac formele fastuoase, imaginile senzuale, culorile puternice, răsunătoare, profunde, strălucitoare, paleta sa fiind ţinută într-o tonalitate majoră. În aceste creaţii timpurii, Tiţian se afirmă ca un maestru pur veneţian îndrăgostit de viaţa de toate zilele a oraşului său natal.

În alte condiţii se desfăşoară însă creaţia lui Tiţian ajuns la maturitate şi cea din ultimii ani ai vieţii sale. Îi venise, în sfîrşit, rîndul şi Veneţiei să cunoască vicisitudinile soartei. Ea era supusă la umilinţe de către Liga de la Cambrai, în răsărit o tot presau turcii, iar deschiderea unor noi drumuri comerciale dădea o serie de lovituri prosperităţii ei economice. Ecourile crizei prin care trecea cultura renascentistă din Italia centrală pătrund tot mai des în Veneţia. Dar, în ciuda acestor fenomene, Veneţia a reuşit să-şi păstreze independenţa. Ei nu i-a fost scris să devină prada lui Carol V ale cărui armate au mărşăluit victorioase prin pieţele Romei şi ale Florenţei. „Regina Adriaticii" continua să posede imense resurse umane şi materiale, duşmanii neizbutind să o îngenuncheze, să-i frîngă rezistenţa. Veneţia a rămas şi în sec.

al XVI-lea un oraş de importanţă mondială uimindu-i pe toţi străinii cu bogăţia şi luxul ei. Numai că viaţa a început să îmbrace şi aici, către jumătatea secolului, forme mai severe. În locul cultului nedisimulat pentru senzualitate, au apărut alte nevoi spirituale. Contemplînd nefericirile Italiei, veneţienii au învăţat să fie fermi, au învăţat să cugete la lucruri serioase. Refugiaţi la Veneţia de teroarea armatei spaniole, protestanţii şi umaniştii cu vederi democrate le-au deschis ochii veneţienilor asupra furtunilor politice care cuprinseseră Italia, le-au relatat despre ororile inchiziţiei, despre bestialităţile comise de armatele lui Carol V şi le-au inoculat sentimentul neputinţei în faţa forţei nelimitate a absolutismului spaniol, sentiment necunoscut epocii quattrocento-ului cu credinţa ei în atotputernicia personalităţii umane[5].

În timp ce în restul Italiei, către jumătatea sec. al XVI-lea, arta a fost pusă aproape în întregime în slujba bisericii catolice care, în alianţă cu absolutismul spaniol, căuta să supună totul autorităţii eclezistice, la Veneţia continua să se creeze tablouri pătrunse de hedonism şi de spirit pur laic. Dar şi în tablourile veneţiene din a doua jumătate a cinquecento-ului se conturează deja tendinţe noi. Aceste tablouri sînt mai puţin senzuale, mai contemplative şi mai emoţionale. Oamenii din această vreme încep să acţioneze cu mai multă prudenţă şi băgare de seamă, sînt atraşi de bucurii mai liniştite, se lasă cuceriţi de farmecul vieţii de la ţară, îşi construiesc vile, colecţionează obiecte frumoase, se delectează cu poezia şi muzica, caută prietenii care le prilejuiesc discuţii filosofice. Pe acest teren se nasc şi căutări religioase profund individuale, adesea ostile dogmei catolice. Geniul neastîmpărat al lui Tintoretto este cea mai elocventă manifestare a spiritului nonconformist de acest fel.

Toate aceste tendinţe şi stări de spirit noi s-au reflectat şi în creaţia din ultima parte a vieţii lui Tiţian. În ultimele decenii de viaţă, Tiţian nu mai pictează oameni pe al căror chip este imprimată fericirea lipsită de zbucium. În portretele tiţianeşti din deceniul cinci, care fac trecerea spre pe-

rioada tîrzie, se întîlnesc trăsături psihologice de o acuitate și profunzime cum în zadar am căuta să aflăm în lucrările sale timpurii. El știe să-l redea pe om într-o ambianță calmă și severă, știe să-l arate din unghiul cel mai favorabil, fără însă a-l afla și fără a recurge la nici un fel de înflorituri. Portretele lui Tițian se deosebesc printr-o uimitoare naturalețe și veracitate. În ele este surprinsă esența caracterului personalității a cărei psihologie oricît ar fi de contradictorie este dezvăluită în mod invariabil de către artist ca ceva absolut desăvîrșit. În deceniul cinci, pe Tițian îl atrag în mod deosebit potentații acestei lumi: papa Paul III, Carol V, Filip II, cardinalul Granvella, marchizul del Vasto, Piero Luigi Farnese. Artistul îi înfățișează pe eroii săi ca oameni care știu ce este răul și-i mîhnește existența lui: ei consideră însă răul ca fiind inevitabil și-l promovează de aceea în viață. Această antiteză este receptată cu acuitate de către Tițian (mai ales în portretele lui Carol V). Dar ea este surprinsă în unitatea caracterului uman. Capacitatea lui Tițian de a pătrunde adînc în esența intimă a omului, înfățișîndu-l pe acesta, în pofida slăbiciunilor viciilor și neajunsurilor sale, ca fiind mare și plin de importanță, învederează încă o dată imensa tărie sufletească a maestrului, optimismul său inepuizabil.

Portretul constituie problema centrală a creației tițianești din deceniul cinci. În portrete ies cel mai bine în evidență tendințele acelei vremi. Dar de-a lungul celui de al cincilea deceniu, Tițian a pictat și tablouri cu temă religioasă. Printre acestea, două sînt foarte caracteristice. Este vorba de *Ecce Homo* (Kunsthistorisches Museum, Viena) și *Încoronarea cu spini* (Luvru). Nu întîmplător se oprește Tițian tocmai asupra acestor subiecte. Ele sînt într-o profundă consonanță cu cerințele sale spirituale. În ambele lucrări este înfățișat Cristos, umilit de puterea împărătească, strivit de ea, incapabil să i se împotrivească. Și aici artistul dă glas problemei care-l frămînta — aceea a raportului dintre puterea statală și personalitate. Este

aceeași problemă pe care Tițian a abordat-o și în cele mai bune portrete ale sale din deceniul cinci.

Deceniile patru și cinci au însemnat o cotitură în evoluția coloritului tițianesc, pregătind terenul pentru stilul maestrului din ultimii săi ani. Abia acum începe Tițian să gîndească în culoare. De acum înainte fiecare tablou al său, fiecare portret devine un exemplu irepetabil sub aspect cromatic. Totul se construiește pe nuanțarea tonului și a gradațiilor sale. Apar culori principale și altele subordonate lor, care le răspund; sînt date la iveală nuanțe greu de redat în cuvinte: gri metalic, verde-oliv, brun-măsliniu, zmeuriu închis, gri-azuriu. La baza carnației și îmbrăcămintei se folosește o cheie tonală datorită căreia cele două elemente nu se mai opun unul altuia, ci par a fi țesute din aceeași substanță cromatică. Detaliile secundare capătă adesea accente de culoare, afirmîndu-se ca principalul punct de sprijin al construcției cromatice a tabloului. La prima vedere, fondurile uniforme, neutre sînt date în realitate cînd maronii, cînd aurii, cînd cenușii, cînd verzi-măslinii, acordîndu-se totdeauna cu culorile îmbrăcămintei personajului. Fiecare tablou tițianesc conține de acum înainte culorile *lui*, dominantele *lui* cromatice, cheia *lui* tonală[6].

Din acest colorit evaluat al portretului lui Tițian, ia naștere caracterul lor profund emoțional. Profilul spiritual al celui portretizat se dezvăluie înainte de toate prin mijloace coloristice. Tițian găsește pentru fiecare portret o anumită tonalitate pornind de obicei de la culoarea îmbrăcămintei care se repetă în nuanțele acordate cu ea ale carnației, fundalului și accesoriilor. Această culoare este aleasă de artist în concordanță cu esența celui portretizat, în concordanță cu principalele trăsături ale caracterului acestuia. De aceea portretele lui Tițian sînt așa de accesibile de la prima vedere: psihologia omului se dezvăluie pe baza alcătuirii coloristice a tabloului. În portretul lui *Ippolito Riminaldi,* (aflat la galeria Pitti) concentrat și serios, domină tonurile sobre: negru, alb și măsliniu care accentuează transparența ochilor albaștri-metalici. În portretul viciosului, malițio-

sului *Ippolito Medici* (galeria Pitti), veşmîntul violet închis şi penele de culoare verde închis contrastează cu faţa palidă încadrată de un păr negru spre sur, cu o uşoară nuanţă verzuie. În portretul cinicului, obraznicului, senzualului *Aretino* (galeria Pitti) principalele accente coloristice sînt aplicate peste tonurile calde liliachii şi brun-aurii ale costumului. În portretul virilului, dîrzului duce de Urbino (galeria Uffizi), tonurile gri ale platoşei şi ale peretelui se acordă cu nuanţa cenuşie a palorii feţei, în timp ce tonurile vişinii ale învelitorii se acordă cu reflexele roşii ale armurii şi cu pleoapele inferioare, puternic accentuate, ale ochilor. În portretul demonicului, ţigănosului *Piero Luigi Farnese* (Muzeul naţional din Capodimonte) printre culorile verde-închis, brun, gri şi alb, nu există nici un accent luminos. În portretul lui *Carol V* care şi-a încheiat viaţa la mînăstire (Vechea Pinacotecă, München) totul este construit pe contrastul dintre negrul ascetic al îmbrăcămintei şi roşul strident al covorului.

Pentru un pictor de factură sentimentală cum a fost Tiţian, obişnuit să-şi exprime toate emoţiile în limbajul culorilor, cromatica a fost exponentul direct al dispoziţiei sufleteşti a maestrului. Şi de aceea există printre lucrările sale din anii 40 o serie de opere (de exemplu *Uciderea lui Abel* şi *David şi Goliat* din biserica Santa Maria della Salute din Veneţia) menţinute în tonuri grele, întunecate, parcă murdare. Folosindu-se de culoare cu o impulsivitate deosebită şi cu o spontaneitate naivă, Tiţian a recurs, în momentele slăbirii forţelor sale, la tonurile minore. Dar asemenea soluţii cromatice constituie pentru el rare excepţii. Ceea ce ne uimeşte la Tiţian este tocmai rezerva inepuizabilă de energie vitală şi de vioiciune. De-a lungul anilor 50 Tiţian îşi recapătă din nou echilibrul sufletesc pe care-l menţine de astă dată pînă la moarte.

Către jumătatea sec. al XVI-lea, Tiţian intra în cel de al şaptelea deceniu al vieţii. Tocmai din acest moment începe perioada lui aşa-zisă tîrzie şi care cuprinde ultimii douăzeci şi şase de ani

ai vieţii. În aceşti ani, Tiţian atinge nu numai culmile măiestriei, ci şi o imensă profunzime în interpretarea temelor mitologice şi religioase ce vor sta de acum înainte în centrul atenţiei sale, trecînd portretul pe al doilea plan. El lucrează fără intermitenţe pînă la moarte, găsind în sine forţe să se opună valului de clericalism al contrareformei. Asemenea bărînului Michelangelo, el nu renunţă la limbajul senzorial al picturii şi nu se lasă furat ca Tintoretto de trăiri sufleteşti de ordin mistic. Manifestînd o tenacitate rar întîlnită, el rămîne pînă la sfîrşitul vieţii un artist pur renascentist, plin de încredere în om şi în forţa creatoare a raţiunii, rămîne un om care-şi păstrează toată luciditatea spirituală şi optimismul. În timp ce majoritatea artiştilor din jurul său trec treptat pe poziţii manieriste, Tiţian continuă să rămînă singur pe linia marilor tradiţii ale realismului renascentist[7]. Creaţiile sale tîrzii, ca şi lucrările de la bătrîneţe ale lui Rembrandt, conţin ceva veşnic. În ele nu există nimic exterior, superficial, fortuit. Cele mai bune din ele sînt făcute nu la comandă, ci pentru sine. Ele sînt zămislite din dorinţa irezistibilă, imperioasă a artistului de a face bilanţul întregii sale vieţi pentru a lăsa generaţiilor viitoare exemple desăvîrşite de măiestrie picturală. Ele sînt dictate de ambiţia nobilă a omului de geniu însetat de fapte mari chiar şi în amurgul vieţii, cînd neputinţa fizică trebuie învinsă printr-un gigantic efort de voinţă.

Bătrînul Tiţian n-a fost înţeles de contemporani, aşa cum n-a fost nici Rembrandt o sută de ani mai tîrziu. Maniera neasemuit de liberă a lui Tiţian de a picta li se părea oamenilor intoxicaţi de otravă manieristă, cu cultul ei toscan pentru *disegno* (desen), o manifestare a neglijenţei şi a senectuţii neputincioase. Vasari, care nu s-a abţinut de la a lansa o serie de înţepături la adresa lui Tiţian, căruia îi reproşa că dispreţuieşte „desenul", vorbeşte deschis despre decăderea talentului său care-l atrăgea pe Tiţian către „nonfinit"[8]. După opinia lui Vasari „ar fi fost mai bine dacă în
 ultimii săi ani, Tiţian ar fi lucrat numai pentru

propria desfătare, pentru a nu pierde, din cauza celor mai proaste lucrări ale sale, reputația pe care și-o dobîndise în anii cei mai buni cînd talentul său nu era încă în declin"[9]. Și mai tăios se referă la bătrînul Tițian agentul în afaceri de comercializare a operelor de artă, Niccolo Stoppio, care-i scria în 1568 lui Max Fugger: „Toți afirmă că el nu mai vede ce face și că mîna-i tremură așa de tare încît nu termină nimic, lăsînd totul în seama ajutoarelor"[10]. Discipolii lui Tițian, nesesizînd toată măreția bătrîneții sale, rîdeau de el și căutau să-l trișeze. Cunoscînd obiceiul maestrului de a-și fi completat și de a-și fi modificat operele din tinerețe, care stătuseră decenii întregi neatinse, ei au adăugat, cum ne asigură Sandrarts[11] alcool metilic în culorile sale pentru a putea îndepărta mai ușor, în lipsa artistului, adausurile tîrzii. Prin aceste mijloace frauduloase, ei se străduiau să salveze pictura „bună", neînțelegînd că orice tușă a bătrînului Tițian avea însușirea magică de a transfigura pictura bună în pictură genială.

Anii cincizeci constituie în creația lui Tițian epoca în care el se interesează cu precădere de compozițiile mitologice. Minunatul nud feminin se află în centrul atenției acestui maestru care trecuse hotarul vîrstei de șaizeci de ani. Îl zugrăvește într-o serie de tablouri remarcabile pentru timpul respectiv: în *Danae* (Prado, 1554), în *Venus și Adonis* (Prado, 1554), în *Perseu și Andromeda* (colecția Wallace, Londra, cca. 1555), în *Venus in fața oglinzii* (National Gallery of art, Washington, cca. 1555), în *Răpirea Europei* (Muzeul Gardner, Boston, cca. 1562), în *Diana și Acteon* (National Gallery, Scoția, Edinburg, 1559), în *Moartea lui Acteon* (National Gallery, Londra, cca. 1560), în *Diana și Callisto* (National Gallery, Scoția, Edinburg, 1559), în *Educarea lui Amor* (Galeria Borghese, Roma, cca. 1565), lucrare ceva mai tîrzie, și în sfîrșit, în acele creații pe la 1570: *Lucrețiu și Tarquiniu* Muzeul Fitzwilliam, Cambridge) și *Păstorul și nimfa* (Kunsthistorisches Museum, Viena). Pentru un om așa de sănătos și de impul-

siv ca Tițian, frumosul trup de femeie constituie cununa creației. El se entuziasmează de aceasta cu o sinceritate fără margini, o glorifică, se îmbată de splendoarea ei. Nu întîmplător își numește el tablourile mitologice „poesie"[12]. Ele sînt pentru el adevărate poeme, poeme de un înalt stil. Păstrîndu-și, în ciuda vîrstei înaintate, luciditatea spiritului, Tițian creează imagini purificate de orice senzualitate grosolană. În ele nu există nici umbră de voluptate libidinoasă. Ele sînt încălzite de simțul profund al delicateții și admirației în fața frumuseții orbitoare a corpului feminin pe care el îl privește acum în afara oricăror dorințe josnice[13]. În comparație cu „nudurile" timpurii ale lui Tițian, lucrările lui tîrzii reprezentînd imagini de femei frapează prin seninătatea lor într-o asemenea măsură încît lor le sînt proprii armonia și grația praxiteliene. Tocmai de aceea goliciunea lor este așa de captivantă, de aceea posedă ea un asemenea farmec irezistibil.

Printre maeștrii Renașterii, Tițian a simțit mai bine decît oricare altul spiritul clasicismului grec[14]. El n-a studiat niciodată în mod sistematic statuile, reliefurile și cameele antice așa cum făcuseră Donatello, Mantegna și Rafael. El a abordat Antichitatea extrem de liber, simplu, degajat. Și a știut să întrevadă prin învelișul exterior al monumentelor romane, miezul lor grecesc, suplețea lor elenistică, grația înnăscută. În afară de el, cu rare excepții, acest dar nu îl au ceilalți pictori renascentiști. Toți aceștia se dezvoltaseră în matca tradițiilor romane. În timp ce Tițian care, probabil, nu văzuse niciodată originalele grecești a reușit să se ridice la nivelul etosului lor. Datorită acestui fapt, compozițiile sale mitologice sînt cele mai poetice din tot ce s-a creat în genul respectiv în epoca Renașterii.

În ultimele decenii de viață, Tițian a pictat, de asemenea, multe tablouri pe teme religioase. Aceste lucrări n-au stîrnit un entuziasm deosebit din partea fanaticului și intolerantului Filip II. Ele trebuie să-i fi părut acestuia prea laice ca spirit, prea nebisericești ca formă. Într-adevăr,

propria desfătare, pentru a nu pierde, din cauza celor mai proaste lucrări ale sale, reputaţia pe care şi-o dobîndise în anii cei mai buni cînd talentul său nu era încă în declin"[9]. Şi mai tăios se referă la bătrînul Tiţian agentul în afaceri de comercializare a operelor de artă, Niccolo Stoppio, care-i scria în 1568 lui Max Fugger: „Toţi afirmă că el nu mai vede ce face şi că mîna-i tremură aşa de tare încît nu termină nimic, lăsînd totul în seama ajutoarelor"[10]. Discipolii lui Tiţian, nesesizînd toată măreţia bătrîneţii sale, rîdeau de el şi căutau să-l trişeze. Cunoscînd obiceiul maestrului de a-şi fi completat şi de a-şi fi modificat operele din tinereţe, care stătuseră decenii întregi neatinse, ei au adăugat, cum ne asigură Sandrarts[11] alcool metilic în culorile sale pentru a putea îndepărta mai uşor, în lipsa artistului, adausurile tîrzii. Prin aceste mijloace frauduloase, ei se străduiau să salveze pictura „bună", neînţelegînd că orice tuşă a bătrînului Tiţian avea însuşirea magică de a transfigura pictura bună în pictură genială.

Anii cincizeci constituie în creaţia lui Tiţian epoca în care el se interesează cu precădere de compoziţiile mitologice. Minunatul nud feminin se află în centrul atenţiei acestui maestru care trecuse hotarul vîrstei de şaizeci de ani. Il zugrăveşte într-o serie de tablouri remarcabile pentru timpul respectiv: în *Danae* (Prado, 1554), în *Venus şi Adonis* (Prado, 1554), în *Perseu şi Andromeda* (colecţia Wallace, Londra, cca. 1555), în *Venus în faţa oglinzii* (National Gallery of art, Washington, cca. 1555), în *Răpirea Europei* (Muzeul Gardner, Boston, cca. 1562), în *Diana şi Acteon* (National Gallery, Scoţia, Edinburg, 1559), în *Moartea lui Acteon* (National Gallery, Londra, cca. 1560), în *Diana şi Callisto* (National Gallery, Scoţia, Edinburg, 1559), în *Educarea lui Amor* (Galeria Borghese, Roma, cca. 1565), lucrare ceva mai tîrzie, şi în sfîrşit, în acele creaţii pe la 1570: *Lucreţiu şi Tarquiniu* Muzeul Fitzwilliam, Cambridge) şi *Păstorul şi nimfa* (Kunsthistorisches Museum, Viena). Pentru un om aşa de sănătos şi de impul-

siv ca Tiţian, frumosul trup de femeie constituie cununa creaţiei. El se entuziasmează de aceasta cu o sinceritate fără margini, o glorifică, se îmbată de splendoarea ei. Nu întîmplător îşi numeşte el tablourile mitologice „poesie"[12]. Ele sînt pentru el adevărate poeme, poeme de un înalt stil. Păstrîndu-şi, în ciuda vîrstei înaintate, luciditatea spiritului, Tiţian creează imagini purificate de orice senzualitate grosolană. În ele nu există nici umbră de voluptate libidinoasă. Ele sînt încălzite de simţul profund al delicateţii şi admiraţiei în faţa frumuseţii orbitoare a corpului feminin pe care el îl priveşte acum în afara oricăror dorinţe josnice[13]. În comparaţie cu „nudurile" timpurii ale lui Tiţian, lucrările lui tîrzii reprezentînd imagini de femei frapează prin seninătatea lor într-o asemenea măsură încît lor le sînt proprii armonia şi graţia praxiteliene. Tocmai de aceea goliciunea lor este aşa de captivantă, de aceea posedă ea un asemenea farmec irezistibil.

Printre maeştrii Renaşterii, Tiţian a simţit mai bine decît oricare altul spiritul clasicismului grec[14]. El n-a studiat niciodată în mod sistematic statuile, reliefurile şi cameele antice aşa cum făcuseră Donatello, Mantegna şi Rafael. El a abordat Antichitatea extrem de liber, simplu, degajat. Şi a ştiut să întrevadă prin învelişul exterior al monumentelor romane, miezul lor grecesc, supleţea lor elenistică, graţia înnăscută. În afară de el, cu rare excepţii, acest dar nu îl au ceilalţi pictori renascentişti. Toţi aceştia se dezvoltaseră în matca tradiţiilor romane. În timp ce Tiţian care, probabil, nu văzuse niciodată originalele greceşti a reuşit să se ridice la nivelul etosului lor. Datorită acestui fapt, compoziţiile sale mitologice sînt cele mai poetice din tot ce s-a creat în genul respectiv în epoca Renaşterii.

În ultimele decenii de viaţă, Tiţian a pictat, de asemenea, multe tablouri pe teme religioase. Aceste lucrări n-au stîrnit un entuziasm deosebit din partea fanaticului şi intolerantului Filip II. Ele trebuie să-i fi părut acestuia prea laice ca spirit, prea nebisericeşti ca formă. Într-adevăr,

Tițian a exprimat în ele cele mai intime gînduri ale sale despre om. Deosebit de bine realizate sînt: *Sf. Ieronim* (cca. 1552) la Luvru, *Martiriul Sf. Laurențiu* (cca. 1557) în biserica dei Gesuiti din Veneția, *Ducerea crucii* (cca. 1560), *Sf. Margareta* (cca. 1565), *Punerea în mormînt* (1559) și o copie după ea pe la jumătatea deceniului șapte — la Prado. *Miracolul bastonului inflorit* (cca. 1565), *Răstignirea* (cca. 1565) și *Martiriul lui Sf. Laurențiu* (1564—1567) din Escorial, *Buna Vestire* din biserica San Salvatore din Veneția (cca. 1565), *Răstignirea* din biserica San Domenico din Ancona (cca. 1558), *Sf. Magdalena* (cca. 1565) și *Sf. Sebastian* (cca. 1570) din Ermitaj, *Încoronarea cu spini* (cca. 1570) în Alte Pinakothek, München, și *Jelirea lui Cristos* (1573—1576) în galeria Academiei venețiene. Imaginea care-l atrage cel mai mult pe Tițian este aceea a dumnezeului-om suferind chinuri. În ciuda faptului că Isus Cristos suferă, el nu este înfățișat nicăieri în genunchi. Fie că poartă crucea sau se roagă în grădina Ghetsimani, se chinuie țintuit pe cruce sau îndură batjocurile torționarilor săi, totdeauna el își păstrează demnitatea omenească, bărbăția neclintită. El reușește aceasta printr-o luptă grea, plină de tensiune dramatică. Nu are nimic din indiferența imaginilor quattrocentiste sau din seninătatea psihologică a acestora. Cu atît mai puternic percepe privitorul suferințele lui și cu atît mai mult îi prețuiește dîrzenia.

Cristos al lui Tițian este un om cu o psihologie și cu trăiri sufletești complexe. Dar în același timp el nu pierde ceea ce Dolci numește „ținută eroică"[15]. Tocmai acea îmbinare originală de finețe și sensibilitate a construcției sufletești, pe de-o parte, și tendința volitivă a eroului de Renaștere, pe de alta, face din imaginile lui Cristos create de Tițian o remarcabilă zămislire a geniului său.

În același plan eroic îi înfățișează Tițian pe sfinți și pe mucenici. Toți aceștia luptă aprig cu patimile și cu chinurile, pentru toți biruința fiind un lucru deloc ușor. Magdalena se căiește amarnic. Ea nu este în stare să renunțe la lume,

la frumusețile acesteia, la senzualitatea ce-o mistuie. Deși ochii ei sînt înălțați spre cer și pe obraji îi curg lacrimi de căință, ea este legată, prin toate gîndurile ei de pămînt, și nu există vreo forță în lume care ar putea s-o determine să renunțe la această viață pămîntească — într-atît i se pare de minunată și de plăcută. Tot o astfel de luptă eroică duce și Sf. Sebastian. Străpuns de săgeți, vărsîndu-și sîngele, el nu-și pierde totuși dîrzenia sufletească. Figura lui se înalță asemenea unei coloane uriașe ce întruchipează parcă ideea eroismului renascentist în cea mai pură formă a sa. El nu cere îndurare călăilor, dar imploră cerul ca acesta să-i dăruiască forțe spre a putea îndura bărbătește chinurile. Și tot astfel este și sf. Laurențiu ars pe un grătar încins. Aici Tițian a creat una dintre imaginile sale cele mai patetice. El îl înfățișează pe sfînt într-un foarte puternic contrapost, îi imprimă figurii sale o mișcare impetuoasă și împinge emoțiile pînă la o încordare extremă. Dar degeaba am căuta în Sf. Laurențiu al lui Tițian pateticul baroc pe care unii cercetători sînt înclinați să-l vadă în lucrările tîrzii ale maestrului. Acest patos este dat nu ca o mișcare exterioară, nu ca o formulă gata pregătită, ci ca ceva ce decurge din trăirile cele mai intime ale omului, ceva ce reprezintă expresia marii sale emoții.

La bătrînețe, Tițian nu și-a gîndit nici o compoziție în afara alcăturii ei cromatice. Culoarea dobîndește pentru el o importanță excepțională, ea definind nu numai caracterul general al ideii, în ansamblu, ci și detaliile concrete ale acesteia. Amplasarea oricărui personaj, a oricărui fald, a oricărui accesoriu este dictată de locul pe care ele trebuie să-l ocupe în construcția cromatică a tabloului. Ele variază în funcție de gama coloristică proprie, irepetabilă. Iată de ce Tițian nu și-a bătut niciodată capul, la bătrînețe, cu ceea ce manieriștii numeau *invenzione*. El opunea „neobișnuitului" ce caracteriza subiectul lor sofisticat și nefirescului artificial al construcției compoziționale, originalitatea rezolvării coloristice,

puritatea rezonanţei emoţionale a acesteia. Datorită unei asemenea abordări a picturii, Tiţian nu s-a temut să repete propriile sale compoziţii din tinereţe, să preia din lucrările altor artişti, personaje şi grupuri întregi, depărtîndu-se de desenele sale vechi folosite deja o dată. Asemenea lui Francesco Guardi, prin intermediul tuşei sale individuale şi al nuanţelor foarte fine de culoare, el a transformat tot ce a împrumutat din afară într-un stil al său propriu. Din această cauză, pentru el n-a existat nici o îndoială cu privire la posibilitatea unui plagiat, noţiune care, în general, era încă tulbure în conştiinţa oamenilor din sec. al XVI-lea.

În *Diana şi Acteon,* din Londra, Tiţian împrumută personajul întors cu spatele la privitor dintr-un desen al lui Parmigianino; în *Căderea în păcat* (Prado), figura lui Adam este luată din tabloul lui Giovanni Bellini, iar figura Evei, din statueta Euridicei Mosca. În *Păstorul şi nimfa,* de la Viena, figura nimfei îşi are obîrşia în gravura lui Giulio Campagniola, *Sf. Sebastian,* de la Ermitaj, reprezintă o variantă uşor modificată a unui desen tiţianesc mai vechi ce a stat la baza xilogravurii lui Andriani; în sfîrşit, o serie de compoziţii capitale din anii 50—60 (ca de exemplu *Venus în faţa oglinzii, Magdalena, Martiriul sf. Laurenţiu, Încoronarea cu spini, Supliciul lui Petru Martirul,* ce ne-a parvenit numai în reproducere gravată ş.a.) nu sînt altceva decît replici modificate ale unor opere mai timpurii. Stăpîn pe o tehnică picturală nemaivăzută ca perfecţiune, Tiţian şi-a permis lucruri care la orice alt artist ar fi putut fi considerate lesne drept dovezi ale declinului creator. Dar întrucît Tiţian nu s-a repetat niciodată, creînd alte şi alte simfonii cromatice, în această metodă de lucru a sa nu există nimic nefiresc. Ba mai mult decît atît: această metodă subliniază o dată în plus darul său pictural de a vedea, pe care l-a stăpînit ca nici un alt pictor al Renaşterii şi care s-a manifestat plenar abia la adînci bătrîneţe.

O însuşire distinctă a lucrărilor tîrzii ale lui Tiţian o constituie cromatica lor foarte rafinată. Maestrul îşi construieşte gama coloristică, subordonată tonului general auriu, din nuanţe gradate de brun, albastru metalic, alb, verzui, gălbui, roz spre roşietic şi gri. Aceste nuanţe se întîlnesc aproape în fiecare tuşă, în aproape fiecare porţiune de suprafaţă colorată. Datorită acestui fapt tabloul scînteiază, străluceşte, bate în sute de semitonuri. Pentru Tiţian, culoarea devine principalul şi unicul mijloc de expresie. Ea devine atît de inefabilă, de transparentă, de dinamică, încît adesea devine cu totul imposibilă definirea ei prin cuvinte. Ea cînd se aprinde, într-un carmin, cînd trece în gingaşul verde al muşchiului de pămînt, cînd se pierde în nuanţe brun-negre, cînd cîntă în surdina albului şi a tuşelor de gri, cînd izbucneşte energic în puternicele acorduri de albastru, cînd se dizolvă în tonuri delicate şi melodioase de roz spre roşu. Tiţian gîndeşte în culoare într-o asemenea măsură, încît aceasta se transformă la el în substanţa însăşi a tot ce se vede. De acum, totul — şi compoziţia şi forma, şi lumina — se rezolvă de către el prin procedeele modelării cromatice. Pe aceasta din urmă el o stăpîneşte cu o uşurinţă mirifică, aşa încît, pentru el, transpunerea oricărei imagini în limbajul culorilor nu reprezintă nici o dificultate.

În deceniul şase, coloritul lui Tiţian dobîndeşte un rafinament deosebit. Artistul obţine efecte cromatice uluitoare din alăturarea nudului, a părului auriu şi a veşmintelor colorate în diferite tonuri. O asemenea alăturare se află la baza majorităţii compoziţiilor sale mitologice din acest timp. Acest hedonism cromatic ultrarafinat se armonizează cum nu se poate mai mult cu imaginile senzuale ale zeiţelor antice nude pe care le zugrăveşte înconjurate de ţesături luminoase. *Venus în faţa oglinzii* este unul din cele mai admirabile exemplare ale colorismului tiţianesc din anii 50. Corpul orbitor al zeiţei frumuseţii este încadrat de o bluză de catifea zmeurie garnisită cu o blană închisă la culoare şi împodobită cu o bordură

argintie. Acest ton zmeuriu cald, profund se acordă cu verdele-oliv al draperiei, cu basmaua albastră de sub oglindă și cu dungile roz diafane și galbene-aurii ale învelitorii pe care stă Amor. Tonul auriu al dungilor se repetă în părul zeiței împodobit cu perle. Personajele sînt amplasate pe fundalul gri-oliv neutru care potențează culorile din primul plan imprimîndu-le o rezonanță deosebită. În aceste culori majore, există un optimism stihial care anticipează integral principiul coloristic al celor mai bune pînze ale lui Rubens, pe teme mitologice.

Nu totdeauna însă coloritului din creația tîrzie a lui Tițian îi este proprie puritatea pe care o găsim în *Venus în fața oglinzii*. În multe dintre operele de bătrînețe, Tițian nuanțează atît de mult culorile încît din tonul auriu sau argintiu general nu cade nici un accent puternic de culoare (așa sînt *Sf. Sebastian* de la Ermitaj, *Păstorul și nimfa*, de la Viena, *Prometeu și Sisif*, de la Prado ș.a.). Plecînd de la coloritul carnației, Tițian îl repetă în sute de nuanțe, în veșminte, în peisaj și în fundal. Dar în aceste lucrări tîrzii, nu există nici urmă din opacitatea și din caracterul împestrițat de odinioară, care, în anii 40, exprimau pesimismul artistului. De acum chiar semitonurile indefinite capătă o adîncime și o rezonanță nemaivăzute. Completîndu-se reciproc, răspunzîndu-și unul altuia și contrastînd unul cu altul, aceste semitonuri formează o țesătură cromatică vibrantă, încețoșată și fină. Și lucrul cel mai remarcabil, tocmai în această gamă tonală constă puternica rezonanță a semitonurilor care prin expresivitatea lor coloristică, eclipsează cele mai luminoase culori ale operelor timpurii. Cine a văzut *Sf. Sebastian*, de la Ermitaj și *Păstorul cu nimfa* de la Viena, poate să-și reamintească lesne nuanțele de brun, de oliv, de verde, de galben, de alb, de gri și de roz-roșietic ce bat toate spre un ocru auriu din prima lucrare, și nuanțele de gri, roz, roșu închis, alb și galben bătînd toate în gri-argintiu, din al doilea tablou, nuanțe ce alcătuiesc simfonii cromatice admirabile ca finețe a rezonanței.

În cele mai tîrzii lucrări ale sale, Tițian reînvie parcă principiile coloristice ale operelor sale timpurii. El se întoarce la culorile simple, profunde — la carmin, chinovar, ultramarin. Îi plac culorile verzi și galbene. Dar toate aceste culori nu mai contrastează unele cu altele, nu mai trăiesc izolat. Ele decurg cu o logică imanentă una din alta, ele își răspund una alteia datorită repetării semitonurilor intermediare care formează game cromatice; ele se manifestă în scînteierile tușelor brune mobile care scot în evidență expresivitatea lor coloristică. *Încoronarea cu spini* și *Jelirea lui Cristos* sînt exemplele cele mai pregnante ale acestui tip de colorism.

În *Încoronarea*, totul se îneacă într-un ton general de gri-brun, în tușe tulburi cenușii, roșcate, maronii care redau în mod remarcabil sentimentul tragic al pieirii inevitabile a lui Cristos. În aceste culori există ceva apăsător, ele reflectă lumina tremurătoare a lumînării fumegînde. Cu atît mai puternic răsună, într-un asemenea cadru cromatic, culorile îmbrăcămintei în care este înveșmîntat tînărul întors cu spatele la privitor: pantalonii lui roșii, vestonul de catifea albastru-închis și mînecile galben-citron formează un acord de o tensiune cromatică incredibilă, potențată și mai mult de vecinătatea mantiei albe a lui Cristos. Splendoarea grea a acestor veșminte ale tînărului contrastează cu zdrențele lui Cristos care abia-i acoperă corpul plin de răni. Și din acest contrast, trupul său dobîndește un sens profund, o motivare psihologică interioară. Privitorului i se pare că tabloul n-ar fi putut să capete o altă alcătuire coloristică și de aceea coloritul său, cu tot caracterul lui neobișnuit, este receptat ca unica soluție gîndită a problemei.

Jelirea lui Cristos este construită după același principiu și aici întîlnim combinația unor semitonuri indefinite cu unele accente de culoare foarte luminoase. Nișa, peretele, statuile, postamenturile, toate acestea sînt executate în tonuri tulburi de gri și verzui care creează un misterios efect fosforescent la lumina făcliei. Pe acest fundal agitat

și neliniștitor este amplasat grupul care crește de la dreapta la stînga terminîndu-se cu figura tragică a Magdalenei care exprimă o infinită disperare și tristețe. Asemenea sunetelor puternice de orgă, crește de la dreapta la stînga acordul cromatic format din mantia roșie-liliachie a lui Ieronim, din cea albastru închis și din rochia roșu-cărămiziu a Mariei, din haina verde cald de culoarea mușchiului de pămînt a Magdalenei cu mantia aproape neagră, aruncată pe deasupra ei. Tonalitatea verde domină toate culorile, spre ea sînt orientate nuanțele verzui ale fundalului care contrastează cu această tonalitate și-i răspund, în timp ce restul culorilor capătă o rezonanță ce le este indispensabilă. Tițian creează aici una dintre operele sale cele mai expresive, în care culoarea dobîndește o forță zguduitoare a efectului emoțional. În ea există un tragism autentic — tragismul perceperii vieții de către un bătrîn aflat în pragul morții. În *Jelirea lui Cristos,* destinată să împodobească altarul aceleiași biserici Santa Maria dei Frari, în care Tițian a vrut să fie înmormîntat, el își ia parcă adio de la viață. Moartea a întrerupt lucrul său la acest tablou terminat de Palma cel Tînăr. Și desigur, nu întîmplător a ales maestrul pentru ultima sa operă tema jelirii lui Cristos mort. Pentru el, această temă avea o semnificație simbolică. Înainte n-o mai zugrăvise niciodată. O făcea deci aici pentru prima și ultima oară.

Gîndind în culoare, făcînd-o pe aceasta purtătorul sentimentelor sale intime și principalul mijloc de expresie, Tițian a trebuit, firește, să elaboreze o tehnică absolut nouă ce trebuia să fie adecvată felului său de a gîndi în pictură. Vechea manieră statistică de a așterne pasta era inacceptabilă pentru el. Lui îi erau necesare procedee plastice cu mult mai dinamice. Și a creat aceste procedee afirmîndu-se ca reformator al tehnicii în ulei în fața căreia s-au deschis astfel orizonturi largi cum nu mai cunoscuse pînă atunci.

Oricare dintre tablourile tîrzii ale lui Tițian este zămislit parcă în prezența privitorului, sub

ochii lui. Acesta simte culoarea în toată materialitatea ei concretă; el vede cum din contopirea tușelor de culoare apare imaginea pe pînză; el asistă la procesul de elaborare al lucrării. Pensulațiile transparente nu ascund stratul de culoare al eboșei care, fiind subțire, dă posibilitate grundului să transpară, iar la rîndul său, acesta lasă să se întrevadă pe alocuri factura pînzei. Tușa capătă o libertate atît de mare încît se ridică adesea o întrebare la care anevoie se poate da un răspuns și anume dacă unul sau altul dintre tablouri a rămas neterminat sau a fost lucrat de pictor pînă la sfîrșit. Tițian mînuiește penelul cu o ușurință genială, nici o tușă a sa nesemănînd cu alta. Dimpotrivă, tușele își au fiecare forma, direcția și structura sa individuală. Acolo unde pe Tițian nu-l satisface lucrul cu penelul, el așază pasta pe pînză cu degetul, dîndu-i forma pe care o dorește. În acest fel, el individualizează la infinit suprafața picturală care capătă un caracter mobil, dinamic. Această suprafață se formează din particule fine de pastă ce dau naștere la treceri cromatice uimitoare prin frumusețea și expresivitatea rezonanței lor. Fiecare pată se deosebește de celelalte, dar în același timp în fiecare pată se repetă principalele nuanțe ale gamei cromatice în ansamblu, așa încît pe baza oricăreia dintre aceste pete de culoare se poate reconstitui construcția coloristică a întregului tablou.

Factura tițianescă nu se bizuie numai pe tușe de diferite lungimi și de forță diferită, ci și pe folosirea însușirilor naturale ale pînzei. Datorită faptului că Tițian, asemenea lui Velázquez și Hals, n-a pus niciodată culoarea în straturi onctuoase, în relief, el a avut posibilitatea să speculeze structura pînzei în construirea picturală a suprafeței. Tițian își schimbă cu o desăvîrșire nemaivăzută procedeele, ba netezind factura pînzei prin pensulații fine, ba dînd posibilitate grenului ei să iasă în evidență, ba mascîndu-i țesătura, ba, dimpotrivă, punînd-o în valoare. Maestrul obține o imensă varietate de factură din însuși materialul pînzei, din rugozitatea ei, din direcția fire-

lor sale de bază. De aceea suprafața tabloului joacă în sute de blicuri și reflexe, conferindu-i un aspect sclipitor. Porțiunile netede acoperite cu pensulații fine alternează cu altele grunțuroase; blicurile corpusculare alternează cu frotiuri netede, fine, iar acestea cu pînza poroasă lipsită aproape de stratul de culoare. La o anumită depărtare de tablou, toate aceste nuanțe se estompează pentru privitor care percepe imaginea picturală *integrală*, dar la analiza detaliată a pînzelor lui Tițian, ele se manifestă cu destulă pregnanță. Și abia atunci devine clar ce tehnică picturală desăvîrșită stăpînea acest artist. În această tehnică nu există nici un fel de trucuri, nici un joc cu procedeele fără acoperire, nici un fel de subterfugiu formalist. Ea își are profunda ei logică interioară. Tițian a lucrat aproape cu aceeași consecvență și naturalețe cu care creează natura. Prin intermediul penelului, el a construit forma și nu a dizolvat-o în mozaicul tușelor. El a reușit să subordoneze și forma și coloritul și factura unei formule picturale unice, a reușit să le contopească într-un tot armonios[16]. Iată de ce toate creațiile lui Tițian poartă pecetea unei naturaleți neasemuite. Spre deosebire de lucrările lui Cézanne, culoarea nu forțează niciodată forma, ci-i exprimă existența cea mai intimă. Și este de ajuns să te retragi la oarecare distanță de oricare dintre tablourile tîrzii ale lui Tițian pentru ca imediat toate tușele de culoare să se contopească în imagini de o concretețe atît de reală și de un asemenea freamăt vital încît, alături de ele, pînă și cele mai bune opere ale picturii florentine par rigide și seci.

S-a păstrat o foarte interesantă descriere a metodei de lucru a lui Tițian. Ea aparține discipolului său, Palma cel Tînăr, care i-a terminat și ultimul tablou, *Jelirea lui Cristos*. De aceea nu este cazul să ne îndoim de autenticitatea celor descrise. Acestea au aproape importanța unui document autobiografic. Iată ce relatează Boschini care a notat cuvintele atît de prețioase pentru noi ale lui Palma: „Tițian își acoperea pînzele cu o

masă de pastă ce servea drept pat sau fundament pentru ceea ce el dorea să exprime ulterior. Eu însumi am văzut asemenea eboșe trasate energic, realizate cu o pensulă saturată de pastă într-o tonalitate de roșu pur, menită să marcheze semitonurile, sau de alb de belila. Cu aceeași pensulă cufundată cînd în roșu, cînd în negru, cînd în galben, el elabora relieful porțiunilor luminate. Cu aceeași mare îndemînare, cu ajutorul doar a patru tușe, el sugera aproape din nimic promisiunea unei figuri superbe. Un asemenea gen de schițe îi seducea într-atît pe cei mai exigenți cunoscători încît mulți dintre ei se străduiau să și le procure spre a pătrunde în tainele picturii. Punînd aceste temelii prețioase, Tițian își întorcea tablourile cu fața la perete și uneori le lăsa într-o asemenea poziție cu lunile, neînvrednicindu-le nici măcar cu o privire. Cînd le lua apoi din nou în lucru, le studia cu o atenție severă, ca și cînd ele ar fi fost cei mai răi dușmani ai săi, pentru a observa în ele niscaiva neajunsuri. Și pe măsură ce descoperea trăsături care nu corespundeau intenției sale subtile, se apuca să acționeze fără nici o milă, asemenea unui bun chirurg care extirpează fără milă tumoarea, taie în carne vie, îndreaptă mîini și picioare. Lucrînd astfel, el corecta figurile, aducîndu-le la acea armonie superioară care era în stare să exprime frumusețea naturii și a artei. Pentru a da pînzei posibilitatea să se usuce, el trecea repede la următoarea, făcîndu-i o operație asemănătoare. Alegînd momentul potrivit, el acoperea apoi aceste schelete care reprezentau un fel de extract din ceea ce era mai substanțial, cu o carnație vie pe care continua s-o prelucreze cu ajutorul unor tușe ce se repetau pînă se ajungea la stadiul în care i se părea că acesteia îi mai lipsește doar respirația. Niciodată el n-a pictat figura umană *alla prima* (adică dintr-o dată — V. L.) avînd obiceiul să afirme că cel care improvizează nu poate să compună un vers care să fie făcut inteligent și nici corect. Ultimele retușuri le făcea prin lovituri cu degetul, netezind trecerile de la blicurile foarte luminoase

la semitonuri și amestecînd un ton cu altul. Uneori, cu același deget el aplica o umbră deasă într-un colț oarecare pentru a potența porțiunea respectivă sau netezea cu un ton de roșu aidoma unor picături de sînge, cu scopul de a înviora suprafața pictată. Tocmai în acest fel își aducea figurile imaginate la o deplină desăvîrșire. Și Palma mi-a spus că spre sfîrșit, Tițian picta mai mult cu degetele decît cu penelul"[17].

Această descriere a lui Palma demonstrează cu pregnanță consecutivitatea diferitelor etape ale procesului creator al lui Tițian. La început maestrul acoperea pînza cu un grund gri neutru pe care executa, într-o manieră largă și degajată, pregătirea umbrelor și a luminilor. Această pregătire se făcea cu roșu, alb, negru și galben. Apoi Tițian lăsa eboșa să se usuce bine, după care, pe ea uscată, începea să aștearnă culori transparente speculînd cu virtuozitate „dîra de lumină". El obținea tonul căutat nu numai prin amestecarea culorilor, ci și prin suprapunerea lor. În scopul de a lumina sau de a întuneca o culoare, Tițian schimba grosimea stratului transparent de deasupra folosind forța luminoasă și cromatică a tonului aflat dedesubt și a fondului pe care-l formează grundul. În stadiul respectiv al elaborării, Tițian făcea importante modificări inclusiv de ordin compozițional[18]. Apoi el lăsa din nou culorile să se usuce, după care trecea la finisarea definitivă a tabloului. Potențînd efectele coloristice și luminoase ale pastei printr-o imensă varietate a procedeelor de factură, artistul recurgea bucuros, în această etapă finală, la ajutorul degetelor. Pentru el, ca și pentru Rembrandt din anii bătrîneții, penelul nu mai era capabil să exprime toată profunzimea intențiilor sale creatoare. Numai modelarea pastei în mod nemijlocit cu degetele putea să-i insufle acesteia freamătul vieții pe care se străduia să-l redea Tițian. Cu o iscusință remarcabilă prelucra el, cu ajutorul unor fine pensulații, stratul de culoare superior. Obținea astfel o asemenea varietate în construirea reliefului său ce reflecta lumina pe calea variațiilor de neted și zgrunțuros

încît chiar și Delacroix[19] a fost nevoit să caracterizeze această tehnică ca o taină inexplicabilă.

Creînd un sistem complex de noi procedee tehnice, Tițian a îmbogățit atît de mult tehnica picturii în ulei încît, la drept vorbind, a înnoit-o complet. Pentru prima oară a fost zdruncinată autoritatea teoriei florentine despre primatul necondiționat al desenului, înțeles de teoreticienii din a doua jumătate a sec. al XVI-lea în plan pur academic. Pentru prima oară desenul a fost identificat cu modelarea prin culoare ca mijlocul cel mai specific al întruchipării picturale. Pentru prima oară tușa de culoare a devenit purtătoarea amprentei individuale a pictorului. Pentru prima oară suprafața pictată a căpătat un caracter dinamic, sclipitor parcă. Toate acestea au dus la îmbogățirea picturii, la lărgirea diapazonului ei de posibilități și, prin urmare, și la potențarea vitalității imaginii care a dobîndit expresivitate artistică numai în condițiile receptării ei de la o oarecare distanță, cînd fiecare pensulație începe cu adevărat să modeleze forma. Această noutate principială a tablourilor lui Tițian a sesizat-o în mod excelent Vasari care n-ar fi scris altfel că ultimele lucrări ale lui Tițian „sînt schițate într-o manieră largă, din pete, încît nu poți să le privești de aproape, ele apărînd ca finite numai de la depărtare"[20]. Aproximativ același lucru îl afirmă fiul lui Bernardino, Luini Aurelio[21]. Vizitînd atelierul bătrînului artist, el l-a întrebat pe acesta cum de izbutește să unească într-un tot și copacii și solul și fundalul. Ca răspuns, Tițian i-a arătat lui Aurelio un peisaj mare în care nu se putea distinge nimic din apropiere, dar de la distanță se părea că totul se clarifică sub acțiunea razelor solare. Dar nu toți erau în stare să prețuiască după merit particularitățile picturale ale operelor tîrzii ale lui Tițian. Astfel, ducele de Mantova prefera lucrările lui timpurii care fuseseră realizate cu „migală și sîrguință"[22]. Exemple asemănătoare de incomprehensiune a specificului pictural al creațiilor tițianești pot fi date multe fără nici o dificultate. Ele vădesc faptul că receptarea

corectă a operelor tîrzii ale lui Tițian nu era un lucru prea lesne de făcut pentru niște oameni educați în spiritul teoriilor romano-florentine ale desenului.

Foarte adesea putem auzi chiar din partea artiștilor că Tițian a fost un excelent colorist și un desenator mediocru. Afirmațiile de acest fel vădesc totala neînțelegere a lui Tițian. În tablourile lui culoarea este inseparabilă de desen întrucît acesta din urmă se identifică cu modelajul coloristic[23]. Fiecare tușă, fiecare particulă de culoare construiește forma care se modelează la distanță cu o uimitoare palpabilitate. În această privință, operele lui Tițian nu se deosebesc, din punct de vedere principial, prin nimic de operele maeștrilor toscani ai Renașterii. Numai că ceea ce artiștii florentini și romani obțin cu mijloacele „desenului" și cu modelarea în clarobscur, Tițian rezolvă prin elaborarea coloristică a formei. O asemenea înțelegere a desenului constituie cel mai desăvîrșit mod de percepere picturală. Așa înțelegeau desenul toți artiștii mari din sec. XVII—XVIII — Velázquez, Hals, Rembrandt, Chardin. E de ajuns să-ți arunci doar privirea asupra oricărei schițe a lui Tițian, pentru a-ți da imediat seama ce desenator remarcabil a fost el[24]. Executate cu o dexteritate și cu o dezinvoltură geniale, studiile lui capătă însă o deplină realizare artistică numai cînd sînt convertite în limbajul culorilor. Atunci formele lor devin mai fine, se concretizează, dobîndesc volum și devin palpabile. Această creștere a vitalității imaginii de la desen la tablou demonstrează o dată în plus cît de imens a fost rolul jucat în creațiile picturale ale artistului de modelarea din culoare. Și dacă la Tițian lucrul cu culoarea potența imaginea realistă, în schimb, la impresioniști, el o dizolva pe aceasta din urmă în păienjenișul foarte fin al tușelor, iar la Cézanne schematiza adesea imaginea, lipsind-o de organicitate.

Nimeni n-a definit mai exact ca Delacroix specificul desenului tițianesc: „Aceia care văd în Tițian numai pe cel mai mare colorist care a trăit

vreodată, cad într-o mare greșeală; el este în adevăr un astfel de colorist, dar în același timp el este și primul dintre desenatori, dacă înțelegem prin desen, desenul naturii și nu acel tip de desen în care principalul rol îl joacă imaginația artistului, în care aceasta își afirmă preeminența asupra imitației. Aceasta nu înseamnă că la Tițian, imaginația urmează orbește natura..."[25]. Delacroix opune aici fără îndoială desenul academist, rupt de realitate al școlii lui Ingres simplității și naturaleții modelării tițianești prin culoare. Este de ajuns să privim la *Sf. Sebastian* de la Ermitaj, sau măcar la felul cum sînt tratați genunchii lui, pentru a ne convinge cît de solid își construiește Tițian forma, cît de veridică și de viabilă este la el fiecare trăsătură de penel, cu cîtă precizie urmează el „desenul naturii", cît de migălos și cu cîtă dragoste modelează el corpul. Aceasta și este acea mare artă a modelării din culoare în care desenul se dizolvă total în pensulație. Și aceasta este în același timp întruchiparea cea mai desăvîrșită a noțiunii de „pictură pură".

Printre artiștii venețieni, Tițian ocupă, fără îndoială, primul loc. El este mai mare decît Giorgione, Veronese, Tintoretto. Arta lui a reflectat în modul cel mai pregnant trăsăturile cele mai caracteristice ale picturii venețiene: o concepție superioară despre om, optimismul spontan, dragostea pătimașă pentru frumusețile lumii, receptivitatea deosebită pentru culoare. Tocmai pe acest plan ea își află o paralelă în creația lui Aretino ale cărui opinii estetice servesc drept un fel de ilustrare literară pentru tablourile lui Tițian[26]. Nu întîmplător ei s-au simțit atît de atrași unul spre altul. La ei există o autentică comunitate în ceea ce privește gusturile artistice. Acești doi bărbați care au fost de-a lungul multor decenii prieteni foarte buni receptau cu aceeași plenitudine bucuria de a exista, se dăruiau cu aceeași disponibilitate plăcerilor, iubeau cu aceeași pasiune arta, reacționau cu aceeași sensibilitate la culoare. Tocmai de aceea, concepțiile estetice ale lui Aretino prezintă pentru noi un așa de mare interes. Fiind

cel mai bun prieten al lui Tițian, el a știut să exprime în cuvinte ceea ce artistul a spus în culori.

De obicei, interesul arătat lui Aretino este acela față de autorul scandaloaselor „Sonetti inssuriosi", și al volumului „Ragionamenti", plin de scabrozități, sau față de precursorul „presei galbene" care, fără nici un fel de scrupule, făcea comerț cu scrisul său. În realitate, Aretino a fost o natură mult mai complexă. El avea un acut spirit de observație, un înnăscut simț al umorului, o fină intuiție estetică, stăpînea la perfecție stilul viol, ușor și amuzant ca nimeni altul, și mai simțea și spiritul vremii sale. În comediile sale se întîlnesc scenete de gen a căror cizelare de filigran ne duce involuntar cu gîndul la tablourile maeștrilor neerlandezi. Cu ajutorul cîtorva cuvinte el știa să creeze o imagine literară pregnantă care, prin maniera sa de schiță, amintea de crochiurile îndrăznețe ale artiștilor. Nu întîmplător el numește aceste caracterizări fugare: „abbozzi". Lipsit de harul sintetizării filosofice, Aretino se deosebește prin capacitatea rar întîlnită de a cuprinde semnele superficiale ale fenomenelor: forma, caracterul materialului, culoarea. Cu o sinceritate și cu o spontaneitate neobișnuită el se abandona trăirilor artistice manifestînd aceeași înțelegere pentru arta lui Michelangelo, Rafael, Tițian, Tintoretto, Moretto, Sansovino. El a fost primul care a învins dogmatismul teoriei toscane a „desenului", a fost primul care a renunțat la faimoasa teorie manieristă a „imitării", primul care a prețuit rolul excepțional al coloritului în pictură. Pentru el era limpede că pictorul nu imită numai natura, ci „se imită și pe sine însuși"[27]. El înțelegea că orice mare creație de artă reprezintă o sinteză organică între natură și om, căci altfel n-ar fi scris adresîndu-se lui Tițian: „În stilul dumneavoastră trăiește ascunsă ideea unei noi naturi"[28].

Mutîndu-se la Veneția, Aretino s-a contopit foarte repede așa de strîns cu ambianța de aici încît a devenit un venețian mai mare decît înșiși

venețienii. El era îndrăgostit de viața luxoasă, sărbătorească a „reginei Adriaticii", el descoperea noi și noi frumuseți în existența ei cotidiană. Un farmec indicibil aveau în ochii lui Aretino pictorii ei și peisajul ei arhitectural fără seamăn. Veneția a însemnat pentru el un inepuizabil corn al abundenței de „plăceri vizibile"[29]. El privea cu admirație de la ferestrele palazzo-ului său și gondolele alunecînd pe Marele canal, și „vasele cu pînze pline cu pepeni"[30] și „logodnicele strălucind în mătăsuri, aur și nestemate, ce-și etalau cu mîndrie frumusețea în gondole"[31] și grămezile de „portocale ce aureau picioarele palatului Camerlenghi[32], și focurile ce se reflectau în apă, aidoma unor stele risipite[33]. Cu mulțumirea de sine a unui adevărat venețian, el remarcă: „Pe mine m-a făcut să rîd zdravăn un florentin care văzînd într-o gondolă bogat împodobită o femeie tînără foarte frumoasă, a fost atît de uluit de strălucirea veșmintelor ei de atlaz, a podoabelor de aur și a nestematelor încît a exclamat: „Noi sîntem o grămadă de zdrențe"[34].

Aretino reacționează cu o sensibilitate deosebită la pictură. El știe să prețuiască atît „sprinteneala" tușei lui Tițian, cît și meticulozitatea intenționată a execuției, datorită căreia o mare pînză pictată se aseamănă cu o miniatură[35]. Pe el îl seduce „moliciunea și încețoșarea" tehnicii în ulei[36]. El este entuziasmat de unitatea gamei coloristice[37]. Este obișnuit să privească tabloul cu atenție închipuindu-se un giuvaergiu care pătrunde cu privirea minusculele obiecte prețioase[38]. Cînd descrie operele de pictură, Aretino vorbește totdeauna despre culorile lor găsind în toate cazurile cuvintele adecvate. Laudă „tonul auriu amestecat cu purpură al paletei lui Tițian[39]. O imensă putere de seducție are, în ceea ce-l privește, lacul transparent „ardent și strălucitor asemenea unei grăunțe" și atît de superb încît, în comparație cu el, pălesc „tonurile zmeurii ale catifelei și atlazului"[40]. În felul său optimist, hedonist, de a recepta arta, emoția religioasă nu mai joacă absolut nici un rol. El se cufundă fără rezerve în contemplarea tabloului

al cărui principal mijloc de comunicare sînt, în ochii lui, culorile care acționează asupra simțurilor sale cu o spontaneitate extremă. Iată de ce Tițian a fost pictorul său preferat, iată de ce n-a precupețit expresia admirației sale nelimitate față de marele pictor venețian.

Se poate ca nicăieri să nu se fi reflectat cu atîta pregnanță concepția lui Aretino despre efectele cromatice, ca în admirabila sa scrisoare adresată lui Tițian în mai 1544[41]. Această scrisoare constituie unul dintre cele mai interesante documente ale Renașterii italiene, ea aruncînd o lumină clară și asupra climatului de idei în care lucra Tițian. „Dragă domnule cumetre, — scrie Aretino — contrar bunelor mele obiceiuri, am prînzit astăzi singur, sau mai bine-zis, în tovărășia acestei scîrboase febre intermitente care nu mă părăsește și-mi taie toată pofta de mîncare. M-am sculat de la masă sătul de mîhnire și deznădejde fără să mă fi atins aproape de nimic. Sprijinindu-mă de pervazul ferestrei și scoțîndu-mi afară pieptul și o parte din trup, am început să admir priveliștea superbă de pe Canal Grande pe care pluteau nenumărate bărci arhipline de străini și de venețieni. Apa, înveselindu-i pe cei care o brăzdau, se bucura parcă și singură că poartă o mulțime atît de neobișnuită. Deodată s-au ivit două gondole cu vîslașii cei mai renumiți din oraș, care se întreceau în viteză. Pentru a asista la competiție, o mare mulțime de oameni se adunase pe Ponte Rialto, începuse să se înghesuie pe Riva dei Camerlenghi, se îmbulzeau în Pescario, ocupaseră toată trecerea spre Santa Sophia și se instalaseră pe treptele de la Casa di Mosé. Și pînă cînd mulțimea s-a împrăștiat în toate părțile, fiecare pe drumul său, aplaudînd cu veselie, eu, ca un om ce-mi sînt mie singur povară și nu știu ce să fac cu mintea și cu gîndurile mi-am ridicat ochii spre cer. Niciodată de cînd l-a creat Domnul, acest cer n-a fost împodobit cu o atît de fermecătoare pictură de umbră și lumină. Văzduhul era așa cum ar vrea să-l zugrăvească cei care te invidiază și care nu pot să-ți semene dumitale. Înainte de toate casele. Deși clădite din piatră

adevărată, ele par a fi făcute dintr-un material transfigurat de artă. Apoi lumina, în unele locuri pură și vie, în altele — posomorîtă și pe cale să se stingă. Să privim încă și altă minunăție — la norii încărcați de vlagă, care în primul plan ating parcă acoperișurile, iar în penultimul, se ascund pe jumătate după clădiri. Toată partea dreaptă s-a înecat într-o beznă gri-neagră. M-a uimit varietatea de nuanțe pe care norii le înfățișau privirii. Cele mai apropiate străluceau ca văpaia discului solar, iar cele mai depărtate erau purpurii ca de cinabru, ceva mai stinse. O, aceste minunate tușe ce colorau pe deoparte atmosfera și o făceau să se topească în spatele paletelor, așa cum procedează Vecellio în peisajele sale! Pe alocuri apăreau nuanțe albastre-verzui, iar în alte porțiuni — verzi-albăstrui, amestecate, în adevăr, de capricioasa natură — de această învățătoare a maeștrilor. Ea este cea care, ba cu tonuri luminoase, ba cu altele întunecate, învăluia aici sau scotea în evidență formele, potrivit dorinței ei. Iar eu, știind în ce măsură penelul dumitale este suflet din sufletul dumitale, am exclamat de trei sau de patru ori: „Tițian, unde ești acum! Jur că dacă dumneata ai fi pictat ceea ce-ți descriu acum, i-ai fi adus pe toți în starea de vrajă care m-a cuprins pe mine!"

În această descriere, Aretino ne apare nu numai ca un venețian autentic, ci și ca un precursor al clasicilor criticii artistice din sec. al XIX-lea.

Acuitatea perceperii vizuale proprii lui Aretino era consecința directă a acelei iubiri senzuale față de frumusețile naturii, față de viață și de artă, care caracterizează felul societății venețiene din cinquecento de a înțelege viața. Și tot ea determină într-o măsură apreciabilă înflorirea muzicii venețiene care prezintă, în dezvoltarea ei, o serie de puncte de contact vizibile cu pictura venețiană, mai ales cu cea a lui Tițian[42].

Veneția era vestită demult ca un mare centru muzical. Capella din San Marco concura, prin renumiții ei organiști și prin corurile sale, cu capella papală de la Roma. Orgile venețiene erau socotite

cele mai bune din lume; viorile făcute la Brescia întreceau multe dintre realizările maeştrilor din Cremona; primele note muzicale tipărite au apărut la Veneţia. Francesco Sansovino[43] caracteriza, la 1581, muzica drept „arta de casă" a veneţienilor, făcînd aluzie la excepţionala ei răspîndire acolo. Aproape toţi pictorii veneţieni celebri au fost buni muzicieni sau pasionaţi admiratori ai muzicii. Ei se îmbătau cu sunetele ei nu în mai mică măsură decît cu culorile şi pentru ei arta neerlandezului Adriaen Willaert, a acestui vestit capelmaistru de la San Marco, era o „băutură de aur" care nu se putea compara cu nimic altceva[44].

Muzica veneţiană a ajuns la o înflorire deosebită în sec. al XVI-lea. Cyprian de Rore din Mecheln (1526—1565) s-a străduit să frîngă în ale sale „Madrigaluri cromatice" cătuşele prea strîmte ale diatonicii cîntecelor bisericeşti, folosind pe scară întinsă cromatica. În „toccatele" pentru orgă ale lui Claudio Merulo (1533—1604) a început să ia fiinţă muzica instrumentală de sine stătătoare, al cărei stil decurgea din specificul instrumentului respectiv. Giuseppe Zarlino (1517—1590) a editat în 1557 primul mare manual de teoria muzicii". „Istituzioni harmoniche", pregătind răspîndirea construcţiei temperate contemporane. În sfîrşit, Andrea (cca. 1520—1586) şi Giovanni Gabrieli (1557—1613) au dus polifonia pînă la perfecţiune. Stilul bicoral al lui Willaert a fost dezvoltat de către Andrea într-unul tricoral. În compoziţia sa tricorală — psalmul al 65-lea, „Deus miseratur nostri" — el a inserat deasupra corului obişnuit un cor de voci înalte, iar dedesubt — un cor de voci joase, obţinînd astfel o coloratură pur instrumentală[45]. La Giovanni, interesul pentru canto a cedat locul efectului general al maselor corale. Sistemul liniar foarte iscusit al contrapunctului, al *disigno*-ului muzical se dizolvă treptat în armonia expresivă a glasurilor contopite într-unul singur, aidoma parcă gamelor coloristice, menţinute într-o tonalitate unică, din tablourile lui Tiţian. Nemulţumindu-se cu o rezonanţă atît de plenară şi de puternică, Giovanni alătură corpurilor instrumentele,

rezervînd fiecăruia dintre ele un rol independent. Prin aceasta, el a pregătit terenul pentru înflorirea de mai tîrziu a muzicii simfonice. În compoziţiile lui pentru orgă, se conturează deja forma fugii, iar în „concertele" sale şi în „sonate", muzica instrumentală îşi cucereşte pentru prima oară un loc aproape egal cu cel al artei vocale. Uneori, ca de pildă în a sa „Miserere", pe şase voci, din 1597, Giovanni Gabrieli atinge o uimitoare fineţe a expresiei emoţionale. Evitînd accentele cromatice, blicurile luminoase, el reţine doar culorile cele mai delicate[46]. Şi tocmai în genul acesta de lucrări se simte deosebita similitudine lăuntrică dintre cei doi Gabrieli şi Tiţian. Ei cu toţii se folosesc de semitonuri şi urmăresc să obţină integritatea impresiei. La toţi trei, desenul se dizolvă în colorit şi pentru toţi gama tonală determină locul şi forţa fiecărui sunet luat separat.

La Veneţia, muzica şi pictura erau gemene. Lor le este propriu un spirit comun pur laic, ele sînt pătrunse de aceeaşi stare de spirit hedonistă, amîndouă distingîndu-se printr-un colorism comun, în esenţa sa, amîndurora. Această dragoste excepţională pentru culoare constituie ceva specific veneţienilor. Ea decurge din receptarea foarte largă a realităţii, din admiraţia optimistă şi nedisimulată a frumuseţilor acesteia. Culoarea îşi pierde orice semnificaţie simbolică prefăcîndu-se într-o materie preţioasă. Ea stîrneşte entuziasmul şi cînd se află în natură şi cînd se întîlneşte în pietre, în costume, în taboluri. Nicăieri policromia n-a căpătat o asemenea dezvoltare ca în arhitectura Veneţiei, unde faţadele clădirilor amintesc de covoarele orientale alcătuite din marmore colorate. Nicăieri nu se îmbătau cu jocul şi cu strălucirea pietrelor preţioase ca la Veneţia. Nicăieri costumul n-a atins o atît de uluitoare bogăţie coloristică. Pînă în sec. al XVII-lea cînd rolul de hegemon a fost preluat de Paris, croitorii veneţieni au fost cei care au dat tonul în Europa. Combinînd blănurile cu ţesăturile de purpură, cu brocartul, cu catifeaua, cu mătăsurile multicolore şi cu atlazul, ei obţineau efecte coloristice extrem de bogate care au determinat în multe privinţe

caracterul paletei lui Veronese. Firma Bontempelli din San Salvadore era vestită în toată lumea livrînd rochii chiar și Seraiului, iar maestrul Giovanni „Valentissimo et acutissimo" era unul dintre cei mai scumpi croitori din Europa, la care visau să se îmbrace toți filfizonii și femeile la modă. O serie de artiști printre care și Cesare Vecellio, nepot și discipol al lui Tițian, nu se dădeau în lături de la a face schițe pentru costume, desene pentru țesături și pentru broderii[47]. Culorii îmbrăcămintei i se acorda o asemenea atenție încît uneori se ajungea la situații curioase. Așa, de pildă, „consighieri"-lor care ocupau înalte posturi oficiale li se interzicea să poarte caftane cafenii pentru că acestea puteau să se confunde cu finisajul de lemn al fotoliilor în care ședeau în timpul ședințelor din sală[48].

Dar, desigur, cel mai pregnant, această pasiune a venețienilor pentru culoare se vădea în pictură. Folosind în mod strălucit înaltele tradiții ale colorismului bizantin, artiștii venețieni i-au imprimat un cu totul alt sens. Dintr-un element transcendental, culoarea s-a transformat în purtătoarea unor emoții pur senzoriale profund pămîntene. Nu degeaba în dialogurile lui Sperone Speroni se afirmă că în culorile lui Tițian „Domnul a creat raiul pentru viața noastră senzorială"[49]. După opinia lui Aretino, „este puțin probabil să existe în lume ceva la fel de captivant și la fel de dezmierdător pentru ochi ca pictura; nici măcar pietrele prețioase și aurul nu se pot compara cu ea"[50]. Pornind de la aceste obiective coloristice, venețienii l-au prețuit pe Tițian ca pe cel mai mare artist al lor, „unicul care merită să se numească pe drept pictor"[51]. Fiind expresia cea mai închegată și cea mai profundă a culturii artistice a Veneției, creația lui Tițian a fost în același timp cea mai desăvîrșită întruchipare a talentului specific pictural de a vedea.

Este greu să numim un alt artist care să fi exercitat o influență tot atît de puternică asupra generațiilor următoare, ca Tițian. Se poate afirma fără exagerare că toți marii pictori i-au fost tri-

butari într-o măsură sau alta. O forță irezistibilă îi atrăgea către maestrul venețian, fiecare dintre ei străduindu-se să soarbă din izvorul energiei lui creatoare nesecate. Vitalitatea realistă și optimismul imaginilor sale atrăgeau în mod neabătut apărînd ca un ideal îndepărtat și minunat, nu mai puțin desăvîrșit decît idealul Kalokagatiei antice. Și spre Tițian au venit să învețe toți cei care voiau să pătrundă taina rezonanței emoționale a culorii, cei care țineau să devină coloriști, cei care-și propuseseră drept țel să stăpînească la perfecție penelul. Asemenea lui Delacroix, ei au înțeles că tocmai la Tițian apare pentru prima oară acea „manieră largă de a așterne culoarea care o rupe cu ariditatea precursorilor săi și care reprezintă cununa picturii"[52]. Strict vorbind, tocmai Tițian este cel care a început primul să picteze cu culoare. Și această foarte dificilă artă se învăța din propria lui operă ca de la nici una alta. Iată de ce, printre admiratorii lui Tițian, figurează aproape toate numele marilor pictori. De la el a purces și Tintoretto, și Veronese, și Poussin, și Rubens, și Van Dyck, și Velázquez, și Rembrandt, și Watteau, și Reynolds, și Delacroix, și Manet. Toți aceștia, fiecare în domeniul său, au luat de la Tițian ceea ce era în concordanță cu căutările lor creatoare individuale. Dar pentru toți aceștia ceea ce avea mai atrăgător Tițian era capacitatea lui de a se folosi de culoare, mai precis de a se familiariza cu culoarea. Ei înțelegeau vag că fiecare culoare era la Tițian ceva trăit, că fiecare culoare reprezenta expresia sentimentelor sale cele mai intime, sentimente ale unui om mare, care percepea realitatea ca un tot. Tocmai acest lucru au căutat să-l învețe ei de la Tițian.

Note

1. **Din imensa literatură despre Tițian mă opresc numai asupra lucrărilor fundamentale: J. A. Crowe e G. Cavalcaselle, *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi, I—II*, Firenze, 1877—1878; G. Gronau, *Tizian*, Berlin, 1900; L. Hourticq, *La jeunesse de Titien*, Paris, 1919; Th. Hetzer-**

Die frühen Gemälde des Tizian, Basel, 1920; D. von Hadeln, *Zeichnungen des Tizian*, Berlin, 1924; G. Gronau, *Tizian* (în seria „Klassiker der Kunst"), Stuttgart, 1930; W. Suida, *Tiziano*, Roma, 1933; G. Fogolari, *Tiziano, Catalogo della mostra*, Venezia, 1935; Th. Hetzer, *Tizian, Geschichte seiner Farbe*, Frankfurt, 1935; H. Tietze, *Tizian, Leben und Werk*, Wien, 1937; N. Gurvici, *Tițian*, L., 1940; R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze, 1946; Th. Hetzer, *Tizian*, Frankfurt, 1948; H. Tietze, *Titian Painting and Drawings*, London, 1950; A. Morassi, *Gli affreschi della Scuola di Santo a Padova*, Milano, 1956; F. Valcanover, *Tutta la pittura di Tiziano, I–II*, Milano, 1960; I. Smirnova, *Tițian i venețianski portret XVI veka*, M., 1964.

2. Problema datei nașterii lui Tițian și a duratei vieții sale rămîne una dintre cele mai discutate din biografia sa. Dacă înainte se acorda preferință unei date timpurii (1477), în ultima vreme, cercetătorii sînt înclinați spre una mai tîrzie (între 1488–1490).
3. C. Ridolfi, *La meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*. Herausgegeben von Detlev Freiherrn von Hadeln, I, Berlin, 1914, pp. 208–209.
4. B. Berenson, *The Italian Painters of the Renaissance*, Oxford, 1932, p.22.
5. Ibid., pp. 20–22.
6. Cf. Th. Hetzer, *Tizian, Geschichte seiner Farbe*, Frankfurt, 1935. Această carte pătrunde deosebit de profund în specificul gîndirii picturale a lui Tițian.
7. Acel puțin împrumutat de Tițian din arta manieristă a fost pus cu finețe în evidență de Hetzer (vezi: Th. Hetzer, *Tizian Geschichte seiner Farbe*, S. 148–149.
8. G. Vasari, *Jizneopisania naibolee znamenitih jivopisțev, vaiatelei i zodcih, II*, M–L, 1933, p. 285.
9. Ibid., p. 284.
10. Cit. apud H. Tietze, *Tizian, Leben und Werk, I*, S. 228.
11. Joachim von Sandrarts, *Akademie der Bau-Bild und Malerei-Künste, Herausgegeben und Kommentiert von Dr. A. Peltzer*, München, 1925, S. 272.
12. J. A. Crowe e G. Cavalcaselle, *op. cit.*, II, pp. 242–243. Scrisoarea lui Tițian către Filip II din 19 iunie 1559.
13. Tițian și-a pictat „nudurile" după modele ce se recrutau în sec. al XVI de obicei din mediul curtezanelor. A poza artiștilor constituia pentru ele o profesie auxiliară. În registrul de venituri și cheltuieli al lui Lorenzo Lotto, figurează următoarea însemnare laconică: „Pentru desenarea unor femei goale — 1.3, c. 10. Numai pentru a privi la o femeie dezbrăcată — c. 12".
14. Faptul a fost remarcat la timpul său de Delacroix: „Tițian este unul dintre cei care s-au apropiat cel mai mult de spiritul Antichității". Vezi „Journal de E. Delacroix", 1855–1863, Paris, 1895, p. 251.

15. L. Dolci, Aretino oder Dialog über Malerei, în „Quellenschriften für Kunstgeschichte", II, Wien, 1888, S. 9.
16. A. Ribnikov, *Tehnica maslianoi jivopisi*, M. — L., 1937, p. 184.
17. M. Boschini, *Le ricche minere della pittura veneziana*, Venezia, 1674, în partea „Breve istruzione per intender in qualche modo le maniere degli Autori Veneziani" — Tiziano (fără paginație). O traducere destul de bună dar liberă a acestui citat este dată de A. N. Benois (*Istoria jivopisi vseh vremion i narodov, II*, Spb., 1912, p. 433).
18. Cf. A. Ribnikov, *op. cit.*, p. 155; Cf. de asemenea pp. 46–48 și urm., 137 și urm., 148 și urm., 152 și urm. 182 și urm.
19. La Tițian, scrie Delacroix, „la touche est si peu apparente, la main de l'ouvrier se dérobe si complètement, que les routes qu'il a prises pour arriver à cette perfection restent un mystère (vezi: *Journal de E. Delacroix, III, p.* 229).
20. G. Vasari, *op. cit.*, II, p. 279.
21. G. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura e architettura*, II, Roma, 1884, p. 444.
22. J. A. Crowe e Cavalcaselle, *op. cit.* I, p. 380. Scrisoarea lui Federigo Gonzaga către Tițian din 3 august 1535.
23. Nu întîmpător Dolci, reflectînd în tratatul său o serie întreagă de teze pur venețiene, scrie: „Despre relieful ce trebuie conferit figurilor, eu voi vorbi cînd va fi vorba despre colorit" (*Aretino oder Dialog über Malerei*, în „Quellenschriften für Kunstgeschichte", II, S. 63).
24. De la Tițian ne-au parvenit relativ puține desene. Acestea sînt în special schițe de compoziție executate în peniță într-o manieră foarte energică și îndrăzneață. Lui Tițian nu-i plăceau, se vede, studiile desenate în detaliu. El stăpînea penelul atît de liber, încît procesul creator principal decurgea la el, spre deosebire de florentini, în timpul pictării tabloului, cînd se folosea pe larg de natură și cînd își permitea să facă cele mai radicale și mai neașteptate corecturi asupra compoziției. Despre desenele lui Tițian vezi: D. von Hadeln, *Zeichnungen des Tizian*, Berlin, 1924; L. Fröhlich-Bum, *Studien zu Handzeichnungen der italienischen Renaissance*, în „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", 1928 (II), S. 163 și urm.; Id. *Tizians Landschaftszeichnungen*, în „Belvedere", 1929 (VIII), S. 71 și urm.; H. Tietze und E. Tietze-Conrat, *Studien über Tizians Zeichnungen*, în „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", 1936 (X), S. 137 și urm.; V. Grașcenkov, *Risunok masterov italianskogo Vozrojdenia. Ocerki istorii, teorii i practiki*, M., 1963, pp. 138–149.
25. *„Journal de E. Delacroix"*, III, p. 255.
26. Cea mai bună analiză a concepțiilor estetice ale lui Aretino au dat K. Vossler, *Pietro Aretinos künstlerisches Bekenntnis*, în „Neue Heidelberger Jahrbücher", 1900 (X), S. 38 și urm.; S. Ortolani, *Le origini della critica*

d'arte a Venezia, în „L'Arte", 1923 (XXVI), pp. 5–13; Literatura amănunţită despre Aretino este dată la H. Kretschmayr, *Geschichte von Venedig*, III, Stuttgart, 1938, S. 606–607. Cf. A. Djvelegov, *Ocerki italianskogo Vorojdenia*, M., 1929 (articolul despre Aretino).

27. *Le lettere di Pietro Aretino*, I, Paris, 1608–1609, CLVII.
28. Ibid., V, CCLVIII.
29. Ibid., I, CCXIV.
30. Ibid.
31. Ibid.
32. Ibid.
33. Ibid.
34. Ibid., I, CCL.
35. Ibid., III, p. 161.
36. Ibid., I, CXXXIII. „Dolce, isfumata".
37. Ibid., I, CCXXV, „L'unione del vostre colorire".
38. Ibid., V, DXLI.
39. Ibid., VI, p. 204, sonetul.
40. Ibid., IV, DLXXXV.
41. Ibid., III, p. 48.
42. Literatura amănunţită despre muzica veneţiană vezi la H. Kretschmayr, *op. cit.*, III, S. 607–608; Cf. G. Adler, *Handbuch der Musikgeschichte*, erster Teil, 2. Aufl., Berlin, 1930, S. 349–354, 363–367; G. Barblan, *Aspetti e figure del cinquecento musicale veneziano*, în „La civiltà veneziana del Rinascimento", Firenze, 1958, pp. 59–80.
43. H. Kretschmayr, *op. cit.*, III, S. 224.
44. Ibid., S. 225.
45. K. Storck, *Istoria muzīki*, ed. I, M., 1917, p. 210. Naumann vorbeşte şi el despre „un colorit sonor bogat şi luminos" (*Illiustrirovannaia vseobşciaia istoria muzīki*, II, Spb., 1898, p. 190).
46. K. Storck, *op. cit.*, p. 212. Dommer afirmă că în operele lui Giovanni Gabrieli „alles strahlt von einer tiefen und Warmen Farbenpracht" (A. von Dommer, *Handbuch der Musikgeschichte bis zum Ausgang des 18 Jahrhunderts*, 3. Aufl., Leipzig, 1914, S. 193).
47. H. Kretschmayr, *op. cit.*, III, S. 195.
48. Ibid., S. 204.
49. H. Tietze, *Tizian*, Leben und Werk, I, S. 146.
50. L. Dolci, *Aretino oder Dialog über Malerei*, în „Quellenschriften für Kunstgeschichte", II, S. 36.
51. Ibid., S. 31.
52. *Journal de E. Delacroix*, III, p. 193.

MICHELANGELO

Epoca Renaşterii a fost excepţional de bogată în artişti eminenţi dar ea n-a mai dat totuşi vreunul de talia lui Michelangelo. Prin universalitatea, prin măreţia şi profunzimea gîndirii ce stă la baza concepţiilor sale creatoare, prin convingerea sa pasionată şi prin puritatea sa morală, Michelangelo şi-a depăşit cu mult contemporanii. El a fost în acelaşi timp un mare sculptor, un mare pictor, un excepţional arhitect şi un remarcabil poet. A crezut în posibilităţile nelimitate ale omului pe care l-a considerat cununa creaţiei. Pentru el, umanismul n-a fost un program în vorbe, ci esenţa întregului său fel de a gîndi. Iată de ce omul şi figura omenească au constituit tema fundamentală a artei sale.

Michelangelo Buonarroti[1] s-a născut la 6 martie 1475 în micul oraşel Caprese, nu departe de Florenţa. Se trăgea dintr-o familie florentină de nobili scăpătaţi. Tatăl său a fost podestà în Caprese şi în Chiusi, iar mai tîrziu, dirigintele vămii din Florenţa. Primii ani ai copilăriei Michelangelo şi i-a trăit în Settignano, unde tatăl său avea o mică proprietate. Aici băiatul a fost dădăcit de fiica unui cioplitor în piatră. Cînd era de-acum la maturitate, Michelangelo i-a spus lui Vasari: „Giorgio, tot ce este bun în talentul meu se datorează climatului blînd din Arezzo-ul dumitale natal, iar dalta şi ciocanul cu care-mi ciuplesc statuile le-am scos din laptele supt de la doica mea". În acest

simplu mediu sătesc, în mijlocul minunatei naturi toscane, şi-a petrecut Michelangelo anii copilăriei.

Este probabil ca pe la 1485 Michelangelo să se fi mutat la Florenţa. La insistenţa tatălui, el a intrat în Şcoala latinească a lui Francesco da Urbino. Dar învăţămîntul şcolar nu-l atrăgea pe băiat. După spusele lui Vasari, „studierii gramaticii în şcoală, el îi prefera mersul la biserică unde copia tablouri; adesea fugea de la şcoală, pentru a merge să vadă cum lucrau pictorii şi îşi petrecea cu mai mult drag vremea împreună cu cei care desenau decît cu cei care învăţau". Pe acest teren Michelangelo a intrat în conflict cu tatăl său căruia practicarea artei, identificată de el, bătrîneşte, cu *artes mechanicae,* i se părea „nedemnă pentru neamul străvechi al Buonarroti-ior". În concepţia lui nu exista nici o „deosebire între sculptor şi cioplitorul în piatră". Aceste date comunicate de Vasari şi Condivi sînt absolut verosimile. La urma urmelor Michelangelo a reuşit să înfrîngă voinţa recalcitrantului părinte. Susţinut de pictorul Francesco Granacci, prieten apropiat şi tovarăş de idei, el a intrat în anul 1488 în atelierul cunoscutului artist Domenico Ghirlandaio, unde a rămas aproape un an.

Primul profesor al lui Michelangelo era un artist solid, de bună calitate, dar n-avea destul temperament şi fantezie creatoare. Toată arta lui poartă pecetea prozaismului, ceea ce-i era absolut străin lui Michelangelo, pe care, încă din tinereţe, l-au pasionat idealurile eroice. Orăşenii cumsecade a căror viaţă şi mod de trai i-au plăcut atît de mult lui Ghirlandaio să le zugrăvească în frescele sale, nu l-au interesat cîtuşi de puţin pe tînărul artist. Totuşi, în atelierul lui Ghirlandaio, el a avut posibilitatea să urmeze o bună şcoală de desen şi să studieze la perfecţie perspectiva şi anatomia — acest abecedar al artei realiste renascentiste.

Desenele din tinereţe ale lui Michelangelo ajunse pînă la noi arată clar în ce direcţie erau îndreptate privirile sale. Dintre vechii maeştri, atenţia i-a fost atrasă de Giotto şi de Masaccio, adică de pictorii care cultivau forma monumentală cu o

plasticitate şi o pondere pronunţată şi al căror limbaj artistic laconic era lipsit de orice înflorituri superficiale. Copiind figuri izolate din frescele acestora, Michelangelo înzestrează personajele reproduse de el cu trăsături pline de mai multă vigoare, acestea învecinîndu-se aproape cu severitatea. În aceste desene timpurii executate cu peniţa, se simte deja mîna unui sculptor înnăscut. Cu ajutorul unor linii energice, ce merg cînd paralel, cînd întretăiîndu-se, artistul construieşte forma în aşa fel încît ea pare săpată în piatră. Ciocanul de abataj şi dalta sculptorului sînt înlocuite de peniţă şi numai cu aceasta singură, fără a recurge la laviu, el creează pe suprafaţa foii de hîrtie volumul formei, golurile şi plinurile ei, părţile umbrite şi pe cele luminate. Drept rezultat, figurile capătă un relief puternic şi acea forţă lăuntrică ce exprimă tăria lor de caracter.

În 1489, Michelangelo trece la şcoala artistică întemeiată de Lorenzo Magnificul în grădina Casino Mediceo. Aici, în mijlocul unor remarcabile opere de pictură şi de sculptură, Michelangelo a învăţat sculptura sub conducerea lui Bertoldo di Giovanni. Discipol al lui Donatello, Bertoldo a fost un pasionat admirator al artei antice şi a inoculat această dragoste şi elevului său. El însuşi a lucrat în acea manieră fină care-şi avea obîrşia în deprinderile meşterilor aurari. Nu întîmplător, materialul său preferat era bronzul pe care-l trata ca pe un metal nobil, prelucrîndu-l cu o meticulozitate de adevărată orfevrărie. Lui îi plăceau formele fragile, graţioase, motivele complicate ale mişcării, stilizarea liniară rafinată. Statuile şi reliefurile lui Bertoldo se acordau în multe privinţe cu ceea ce aflăm în tablourile şi frescele fraţilor Pollaiuolo, în cele ale lui Botticelli şi Filippino Lippi. Această artă, purtînd pecetea unui mare rafinament, era strîns legată de palatul lui Lorenzo Magnificul. Şi este foarte semnificativ faptul că Michelangelo nu s-a alăturat direcţiei respective. Aşa cum în problema alegerii profesiei ştiuse să se opună voinţei tatălui, iar mai tîrziu să renunţe de a merge pe urmele primului său profesor, Do-

menico Ghirlandaio, tot aşa, în relaţiile cu Bertoldo, el şi-a urmat calea proprie. Şi aici şi-a spus cuvîntul forţa caracterului său care fusese format de timpuriu în aşa fel încît să nu dea înapoi în faţa greutăţilor.

Din anul 1490 pînă la 8 aprilie 1492, Michelangelo a locuit în palazzo Medici. El a fost oaspetele lui Lorenzo Magnificul care l-a ales dintre elevii şcolii întemeiate de el şi s-a purtat cu dînsul precum cu un fiu bun. În palazzo Medici, tînărul Michelangelo a avut tot timpul în faţa ochilor operele remarcabile ale artei antice ca şi pe cele contemporane lui. Tot aici a făcut cunoştinţă cu vestiţi poeţi şi umanişti italieni ca Angelo Poliziano, Marsilio Ficino, Pico della Mirandola. Ei l-au introdus în cercul ideilor „academiei platoniciene" şi l-au familiarizat cu filosofia florentină a neoplatonismului în care învăţătura umanistă despre înalta demnitate şi despre înalta vocaţie a omului se îmbina în mod original cu doctrinele neoplatonicienilor antici tîrzii şi cu cele ale scriitorilor creştini timpurii. Căutările formei desăvîrşite pentru întruchiparea ideii de frumos, formă a cărei dobîndire constituie urmarea unei munci îndelungate şi tenace — iată piatra unghiulară a întregii estetici a neoplatonismului florentin. Înaintînd de la inferior spre superior, artistul era chemat să-şi generalizeze experienţa. Pentru obţinerea armoniei, el trebuie să aspire spre dobîndirea preciziei, clarităţii, şi a unei deosebite ordonări a limbajului artistic. O asemenea abordare a artei excludea naturalismul plat. Şi tocmai prin această faţetă a ei, estetica lui Ficino şi a tovarăşilor lui de idei i-a impus în primul rînd lui Michelangelo, pe care încă din tinereţe l-a atras tot ce era cu adevărat semnificativ şi pur din punct de vedere moral.

În lucrările de sculptură cele mai timpurii ce ne-au parvenit de la el — cele două reliefuri din Casa Buonarroti din Florenţa — Michelangelo se manifestă ca un maestru ieşit din comun, cu trăsături individuale clar exprimate. În relieful *Madonna della Scala,* el toarnă un conţinut cu totul

nou în chipul tradiţional al Mariei. Sub dalta sa, ea se transformă dintr-o mamă tînără ce se juca împreună cu fiul ei, aşa cum o înfăţişau de obicei artiştii din quattrocento, într-o imagine cu semnificaţie general umană, Michelangelo o tratează pe Maria ca pe o prorociţă a propriului ei destin tragic. Ea-şi alăptează pruncul şi în acelaşi timp este cufundată în gînduri negre — gînduri despre ceea ce-l aşteaptă pe fiul ei. Figura ei maiestuoasă, monumentală este pătrunsă de un calm epic. Mantia căzînd în falduri line îi pune splendid în evidenţă forţa plastică a figurii care ne duce involuntar cu gîndul la sibilele Capelei Sixtine. Cu toate că Michelangelo foloseşte relieful puţin adînc (*rilievo schiacciato*), el obţine o densitate plastică a formei ce poate fi întîlnită numai în sculptura antică. Elaborînd imaginea Madonei, Michelangelo a pornit probabil de la stelele antice şi de la lucrările tîrzii ale lui Donatello, ce-i erau apropiate ca spirit.

Tema celui de al doilea relief (*Lupta centaurilor*) i-a fost inspirată tînărului sculptor de Angelo Poliziano. În compoziţia generală, Michelangelo a pornit fără îndoială de la sarcofagele antice, tîrzii, dar a venit cu o înţelegere picturală a grupului, străină Antichităţii. Figurile centaurilor aflaţi în luptă sînt atît de strîns legate între ele încît, în fond, este exclusă posibilitatea separării vreunei verigi din întreg. Aici totul este de o energie debordantă şi de o mişcare intempestivă. Ca un sculptor înnăscut, Michelangelo simte în mod admirabil factura materialului. El lucrează marmura cu o dezinvoltură neobişnuită, lăsînd-o cînd neatinsă, cînd aducînd suprafaţa pînă la ultimul stadiu de prelucrare. O asemenea alternare a soluţiilor folosite pentru obţinerea unor facturi contrastante duce la faptul că privitorul nu încetează nici o clipă să aibă senzaţia greutăţii şi volumului pietrei din care dalta sculptorului smulge parcă figurile conferindu-le viaţă şi mişcare.

O dată cu moartea lui Lorenzo Medici (8 aprilie 1492), Michelangelo a rămas fără un protector puternic. La aceasta se adaugă faptul că la

orizontul politic al Florenţei încep să se strîngă nori negri. Predicile pasionate ale monahului dominican Savonarola care visa să reinstaureze teocraţia medievală, fanatică şi ascetică, s-au terminat cu o răscoală populară care a avut drept rezultat alungarea Medicilor din Florenţa. Oraşul era tot în fierbere, totul clocotea, facţiunile şi partidele s-au aruncat într-o înverşunată luptă unele cu altele; situaţia generală se încingea cu fiecare zi. În aceste condiţii, Michelangelo a hotărît să părăsească temporar oraşul lui drag. După o scurtă şedere la Veneţia, s-a îndreptat spre Bologna unde a locuit în casa unui patrician de aici — Gian Francesco Aldovrandi, din toamna anului 1494 pînă la sfîrşitul lui 1495. La Bologna, Michelangelo a studiat temeinic creaţiile lui Dante, ale lui Petrarca şi Boccaccio. O impresie deosebit de puternică au produs asupra sa canzonele lui Petrarca sub a cărui influenţă nemijlocită, el şi-a scris primele versuri. La Bologna, Michelangelo a creat şi cîteva opere de sculptură. Este vorba despre statuile îngerului, a Sf. Petroniu şi a lui Proclus, destinate să împodobească mormîntul sf. Dominic. În aceste lucrări, Michelangelo a plătit tribut admiraţiei sale pentru operele cunoscutului sculptor sienez Jacopo della Quercia (1374—1438) care decorase cu reliefuri superbe portalul bisericii San Petronio din Bologna. Quercia a fost un artist apropiat spiritual de Michelangelo. Şi pentru el imaginea eroizată a omului constituia tema principală a artei, şi pentru el, lumea „dimensiunilor infinit de mici", atît de mult preţuită de maeştrii neerlandezi, era inexistentă, şi pentru el forma frustă, generalizată, constituia mijlocul principal al expresivităţii artistice. Cea mai reuşită dintre cele trei statui poate fi socotită cea a îngerului îngenuncheat, plin de un farmec cu totul deosebit. Concepută să fie privită dintr-un singur punct, ea este astfel compusă încît nici o porţiune a ei nu iese în afară de limita planului ideal care coincide cu aspectul din faţă al statuii. În aceste condiţii, mişcarea este cu totul descătuşată. Este

ciudat că aici se fac simţite ecouri vii ale sculpturii protorenascentiste pe care Michelangelo o cunoştea bine, ea atrăgîndu-l totdeauna prin severitatea ei bărbătească şi prin construcţia epică a formelor sale.

De la sfîrşitul anului 1495 pînă în iunie 1496, Michelangelo s-a aflat din nou în Florenţa unde a realizat două mici statuete (*Ioan Botezătorul tînăr* şi un *Cupidon dormind*) care n-au ajuns pînă la noi. Neprimind comenzi substanţiale în oraşul său, Michelangelo se hotărăşte să-l părăsească din nou, de astă dată îndreptîndu-şi paşii spre Roma, unde a ajuns la 25 iunie 1496 şi unde a rămas pînă în primăvara anului 1501. La Roma, el a fost puternic impresionat de monumentele antice cu care venea pentru prima oară într-un contact atît de apropiat. Pe antici el îi cunoscuse deja la Florenţa unde îi văzuse în colecţiile Medici şi pe la colecţionarii locali. Dar abia la Roma a simţit cu adevărat suflul viu al Antichităţii. Cizelîndu-şi cu tenacitate măiestria, Michelangelo a primit, asemenea tuturor marilor artişti, impulsuri creatoare de la sursele pentru care avea afinitate şi care-i puteau înlesni rezolvarea noilor sarcini. Sub acest aspect, moştenirea antică prezenta pentru Michelangelo o mare forţă de atracţie. Ea a îmbogăţit reprezentările artistului despre personalitatea umană şi i-a dat posibilitatea să vadă cu proprii săi ochi ce posibilităţi gigantice tăinuieşte ea pentru sculptor. Dar prin aceasta rolul moştenirii antice n-a fost epuizat. Sculptura antică l-a învăţat pe Michelangelo să folosească procedeele sintetizării artistice, ajutîndu-l să depăşească maniera analitică, oarecum meschină uneori, la care ţineau majoritatea maeştrilor din quattrocento.

Rupîndu-se de breaslă în cadrul rigid al căreia decurgea toată viaţa artistică din sec. al XV-lea, Michelangelo, ca şi Leonardo, era constrîns să-şi caute protectori puternici şi comanditari bogaţi căci, altfel, activitatea sa creatoare era ameninţată să fie paralizată. Marmura pentru statui şi transportul ei costa prea mult pentru ca maestrul să fi putut risca, în lipsa unor comenzi ferme.

Mai tîrziu, cînd modestul meşteşugar renascentist a devenit un artist de curte, aceasta n-a mai constituit o problemă. Dar pentru asigurarea sa cu comenzi artistul trebuia să plătească un preţ foarte ridicat. El îşi pierdea libertatea şi se transforma în artist de curte, depinzînd în întregime de toanele celor pe care-i slujea. La hotarul dintre secolele XV—XVI, acest proces era abia la început. Desprinzîndu-se de breaslă, apoi rupînd-o cu aceasta, artiştii încă nu reuşiseră să devină maeştri de curte. Ei migrau slobozi din oraş în oraş în căutare de lucru şi de protectori. Şi tocmai într-o astfel de situaţie se afla Michelangelo în momentul cînd a ajuns la Roma.

La început artistul n-a avut atelierul său propriu şi mijloacele îi erau foarte limitate. Pe el l-a ajutat cardinalul Riario punîndu-i la dispoziţie un bloc mare de marmură la care artistul a început să cioplească la 4 iulie 1496. După toate probabilităţile, este vorba de statuia lui *Bachus*. În curînd, Michelangelo şi-a găsit la Roma un protector influent — pe Jacopo Galli, un bancher bogat care căpătase o strălucită cultură literară şi era posesorul unei renumite colecţii de antichităţi. El a achiziţionat de la Michelangelo statuia lui *Bachus* precum şi statuile lui *Apollon* şi a lui *Cupidon* care s-au pierdut. Tot el l-a ajutat pe artist să încheie un contract cu cardinalul francez Jean Viliers de Grolaye pentru un grup sculptural destinat capelei din catedrala sf. Petru. Cu scaunul papal, Michelangelo n-a avut nici un fel de relaţii în timpul acestei prime şederi la Roma. Admirator al lui Savonarola a cărui personalitate morală şi ale cărui predici fulminante au lăsat urme adînci în conştiinţa sa, Michelangelo a evitat contactele cu scaunul papal, care, în acest timp, începuse să vadă în monahul dominican un eretic înveterat.

Statuia lui *Bachus* este cea mai puţin originală din toate operele lui Michelangelo. Ea trădează influenţa directă şi foarte puternică a sculpturii antice care a încătuşat parcă voinţa artistului. În ea există ceva impersonal, factura ei pare prea

netedă, poza ei este receptată involuntar ca o repetare a motivului mişcării învăţat pe de rost. Nu întîmplător primul proprietar al lui *Bachus* a plasat-o în grădina vilei sale în mijlocul unor statui antice cu care era înrudită.

Infinit mai originală şi mai desăvîrşită este o altă operă din prima perioadă romană a lui Michelangelo şi anume *Pietà*. Maria ţinîndu-l pe genunchi pe Cristos mort, este înfăţişată aici mult mai tînără decît o cerea vîrsta ei. Faţa-i minunată respiră tristeţe, dar pe ea nu se citeşte nici o umbră de deznădejde, Madona vede în moartea fiului împlinirea predestinării. Şi durerea ei este atît de nemăsurată, atît de mare, încît din durere personală ea se transformă în durere a întregii umanităţi. Cu o neobişnuită iscusinţă, Michelangelo a reunit cele două figuri încrucişate într-un grup statuar indisolubil, compunînd astfel figura lui Cristos încît ea să nu iasă în afara liniei închise a siluetei care se deosebeşte printr-o mare expresivitate plastică. Hitonul şi mantia Mariei care cad în frumoase falduri scot în evidenţă goliciunea corpului neajutorat, firav, slab al lui Cristos. Suprafaţa marmurei este minuţios lustruită, toate detaliile sînt realizate la un înalt grad de finisare cum se mai poate întîlni doar în sculpturile lui Bernini. Dar dacă la Bernini suprafaţa pietrei pare adesea prea muncită, în *Pietà* a lui Michelangelo, ea capătă un aspect de piatră preţioasă. Luînd în consideraţie locul unde avea să fie pus grupul statuar respectiv, destinat să împodobească o capelă, trebuind adosată unui perete, Michelangelo a subordonat toată compoziţia receptării frontale. Şi el a ştiut să subordoneze acestei frontalităţi toate unghiurile de vedere cele mai favorabile ale acestei sculpturi.

Din primăvara anului 1501 pînă în martie 1505, Michelangelo a trăit la Florenţa. După alungarea Medicilor şi moartea lui Savonarola, în oraş s-a instaurat modul de conducere republican. Republica era condusă acum de un gonfalonier, funcţie în care a fost ales pe viaţă Pietro Soderini, binefăcător şi admirator al lui Michelangelo. Deşi

anii avîntului economic al Florenței erau de domeniul trecutului, orașul continua să rămînă un remarcabil centru cultural. Alianța cu regele francez Ludovic XII i-a asigurat securitatea și independența într-o Italie sfîșiată de războaie și vrăjmași. Pentru Michelangelo, primul lustru al sec. al XVI-lea a fost o perioadă de mare avînt creator. Talentul lui capătă o tot mai largă recunoaștere, ceea ce și-a găsit reflectarea într-o serie de mari comenzi sociale precum și în faptul că administrația catedralei din Florența (Opera del Duomo) a hotărît să zidească pentru el o casă cu atelier.

Între septembrie 1501 și aprilie 1504 Michelangelo a creat statuia lui *David*, una dintre cele mai bune opere ale sale. Inițial, ea a fost destinată să împodobească contrafortul catedralei din Florența. Dar comisia întrunită la 25 aprilie 1504 și care era constituită din aproximativ treizeci de oameni a hotărît să amplaseze statuia lîngă pallazzo Vecchio unde se afla și *Iudith* a lui Donatello. Ea era chemată aici să simbolizeze libertatea republicii. Vasari scrie direct: Michelangelo „l-a creat pe David pentru semnificația ce-o are faptul că el și-a apărat poporul și l-a cîrmuit cu dreptate; tot așa, conducătorii orașului trebuie să-l apere bărbătește și să-l cîrmuiască în spiritul dreptății". Oamenii Renașterii vedeau în chipul lui David imaginea unui mare patos cetățenesc. În acest sens statuia răspundea cum nu se putea mai bine acelui loc central din ansamblul orașului pe care i-l repartizase o comisie cu autoritate.

Lucrînd la statuie, maestrul a avut de înfruntat mari dificultăți. El primise o bucată de marmură foarte alungită, dar destul de redusă în grosime ca volum. În afară de aceasta, blocul respectiv fusese parțial pregătit pentru figura lui David de către sculptorii sec. al XV-lea care ulterior renunțaseră s-o mai ducă la bun sfîrșit, considerînd-o necorespunzătoare ca formă. Și tocmai aici s-a vădit remarcabila capacitate a lui Michelangelo de a „înscrie"figura într-un bloc de piatră

gata pregătit, în așa fel încît ea să se încadreze cu maximum de economicitate.

Michelangelo l-a înfățișat pe eroul biblic, învingător al uriașului Goliat, nud, redînd astfel nudității sensul etic pe care-l avusese în sculptura greacă. Figura nu este dată în mișcare ca la Bernini, ci în stare de repaos. Praștia aruncată pe umeri și piatra din mîna dreaptă constituie doar atribute aluzive la fapta eroică a lui David. El stă liniștit, încrezător în justețea cauzei sale și în biruința ce va să vină. El are extremitățile disproporționat de mari și un cap greu prin care este subliniat caracterul tineresc al constituției sale fizice. Minunatul său chip bărbătesc se distinge prin noblețe, iar torsul puternic și membrele splendid modelate exprimă nu numai forța fizică, ci-i subliniază totodată și forța sufletească.

Figura este desfășurată liber în spațiu, greutatea corpului lăsîndu-se pe piciorul drept în timp ce stîngul este împins ușor într-o parte. Mîna stîngă cu care ține praștia este întoarsă din cot spre umăr ca și cînd ar invita privitorul să dea roată statuii. Dar în general, aceasta este concepută să fie privită frontal și sub un anumit unghi dinspre dreapta încotro este întoarsă fața lui David și privirea lui. În realizarea statuii, Michelangelo a pornit de la imaginile antice ale lui Hercule și de la alegoriile medievale ale „Forței" (Fortitudo). Ca totdeauna însă, el a reușit să retopească tot ce a luat de la alții într-o imagine de o noutate uimitoare, căreia îi sînt proprii o asemenea forță și energie, încît s-ar părea că nu există în lume o putere ce s-ar putea opune acestui tînăr erou.

Chiar la începutul sec. al XVI-lea (dar nu mai tîrziu de anul 1506), Michelangelo a realizat statuia unei madone achiziționate de negustorul flamand Moscheroni. Această statuie împodobește astăzi altarul catedralei Notre Dame din Bruges. Prin minuțiozitatea excepțională a finisării detaliilor și prin caracterul polizării marmurei, lucrarea respectivă se apropie de *Pietà*. Și aici suprafața pietrei este dusă pînă la un grad superior

de finisare. Cu totul neobişnuit este tipul iconografic al madonei. Maria nu ţine pruncul în braţe, ci acesta stă în picioare cuprinzînd cu mîna stîngă genunchiul mamei. Trupul nud al lui Cristos este redat înconjurat de faldurile adînci ale mantiei Mariei, care-i conferă astfel o deosebită expresivitate plastică. Michelangelo obţine aici acel caracter compact al compoziţiei sculpturale care a fost totdeauna obiect de invidie pe care o nutreau faţă de el artiştii contemporani. El reuneşte în mod magistral cele două figuri, închizîndu-le cu abilitate în limitele unei linii de contur, lină şi vălurată. La chip, Maria este apropiată de Maica Domnului din *Jelirea lui Cristos* de la Roma. Expresia chipului ei tînăr este serioasă şi concentrată. Şi aici ea apare tot ca o prorociţă a soartei tragice a fiului ei. Cel mai bine, figura Mariei şi mai cu seamă chipul ei pot fi receptate dintr-un unghi de vedere frontal. Este foarte frumos şi aspectul pe care acest grup statuar îl prezintă privitorului dacă acesta se deplasează puţin spre stînga. Atunci iese în evidenţă foarte clar bogăţia de planuri a compoziţiei. În schimb, văzut dinspre dreapta, grupul pare mai puţin izbutit. În operele sale mai mature Michelangelo nu mai comite asemenea greşeli de calcul, obţinînd ca un aspect să decurgă în mod organic din altul, fără a exclude şi cazurile cînd unghiul de vedere frontal este socotit de el principalul şi cel mai favorabil.

Tot în aceşti ani ai şederii sale la Florenţa au luat fiinţă şi două *tondo*-uri de marmură. Primul, păstrat în prezent în Muzeul naţional din Florenţa, a fost realizat pentru Bartolomeo Pitti. Maria aşezată pe un postament scund îl strînge la piept pe copilul Isus ca şi cînd l-ar apăra de vrăjmaşi. Chipul ei puternic, bărbătesc, cu privirea aţintită într-o parte, exprimă îngrijorare pentru soarta fiului. Cît priveşte copilul, absolut neştiutor, el este redat într-o poză nepăsătoare, visătoare. Michelangelo a rezolvat aici cu o iscusinţă remarcabilă contrastul dintre mama ce presimte tragedia ce va să vină şi copilul lipsit de

griji. Figura puternică a Mariei domină compoziţia. Artistul obţine acest lucru printr-un relief mai înalt şi printr-un procedeu îndrăzneţ şi anume acela al întretăierii liniei superioare a ramei de către capul Maicii Domnului. Figura lui Cristos şi cea a lui Ioan Botezătorul care priveşte peste umărul drept al Mariei, sînt prezentate într-un relief mai puţin înalt. Pe alocuri, marmura este lăsată nelucrată pînă la capăt, în aşa fel încît factura pietrei apare sub aspectul ei natural. Foarte liber sînt tratate, de asemenea, feţele personajelor şi veşmintele nepolisate. Ne întîlnim în mod nemijlocit aici cu problema „nonfinitului" (non finito), în jurul căreia se poartă de multă vreme discuţii între cercetătorii creaţiei lui Michelangelo. Este absolut incontestabil că multe opere ale maestrului au ajuns pînă la noi neterminate (ca de pildă, statuia apostolului Matei sau statuile sclavilor din Academia florentină). Dar tot atît de incontestabil este şi faptul că, într-o serie de cazuri, marele artist n-a dus în mod conştient prelucrarea pietrei pînă în ultimul stadiu de finisare, evitînd astfel factura ofilită şi prea muncită. Arsenalul procedeelor sale tehnice era peste măsură de bogat. Dacă el considera necesar, poliza marmura nu cu mai puţină minuţiozitate decît Bernini. Adesea, însă, lăsa piatra în starea în care suprafaţa ei păstra rugozitatea şi urmele lucrului cu ungheta. Preferînd piatra „sălbatică şi dură" (alpestra e dura) ce simboliza pentru el materia universală, Michelangelo nu voia s-o siluiască şi să-i rănească sufletul „de piatră". Şi tocmai *tondo*-ul de marmură de la Florenţa poate să slujească drept exemplu pregnant al unei asemenea atitudini libere faţă de material.

Deşi Michelangelo reprezintă apusul lui Leonardo şi în ceea ce priveşte convingerile politice şi ca gusturi artistice, în viaţa sa a fost totuşi un moment cînd el n-a putut evita influenţa vestitului pictor. Aceasta a coincis cu perioada florentină din viaţa lui Michelangelo. Ca sculptor înnăscut, el gîndea în imagini plastice, închise. Pentru el, cel mai greu a fost totdeauna îmbinarea

figurilor de tip statuar într-un grup indisolubil. Și aici, de ajutor i-a fost Leonardo care a fost un mare maestru al compoziției construite după principiul întrepătrunderii picturale a părților ei componente. Influența lui Leonardo se face simțită în al doilea *tondo* păstrat în Academia regală a artelor frumoase din Londra. Ea poate fi observată și în gruparea mai vie a figurilor, și în ritmul compozițional mai suplu, și în moliciunea mai accentuată a formelor, și în jocul mai bogat de umbră și lumină care ne duce involuntar cu gîndul la leonardescul „sfumato". Ioan Botezătorul întinde un sticlete către Cristos, așezat pe genunchii Mariei și care s-a dat brusc înapoi. În mișcarea lui impetuoasă este exprimată în chip fericit zburdălnicia unui copil care nu cunoaște măsura. Acest superb motiv de gen, oarecum neobișnuit pentru Michelangelo, i-a plăcut atît de mult lui Rafael încît l-a copiat în desen și l-a folosit de două ori în lucrările sale. Caracterul de schiță al figurii lui Ioan Botezătorul, mîna dreaptă a Mariei, abia schițată și, pe alocuri, părțile aproape crude ale fundalului nu lasă nici o îndoială că avem de-a face aici cu o operă neterminată a lui Michelangelo. Dar în acest „non finit" există un mare farmec. Figurile ies parcă la suprafață din blocul de piatră ușor voalat, chemate la viață de dalta puternică a sculptorului. Și involuntar ne vine în minte una dintre ideile îndrăgite de Michelangelo și care se întîlnește des în sonetele sale: opera de artă este ascunsă în piatră și depinde numai de mîna experimentată a sculptorului ca ea să fie scoasă de acolo.

De perioada florentină sînt legate și cele mai timpurii dintre operele sale de pictură ajunse pînă la noi. Prima dintre ele este renumita *Madonna Doni* din galeria Uffizi. Acest *tondo* a fost pictat între anii 1503—1504 pentru nobilul florentin Doni de la care a și primit denumirea. Tabloul ne-a parvenit în vechea ramă originală împodobită cu capete de sibile, de proroci și cu capul lui Cristos, toate simbolizînd, potrivit concepțiilor teologilor creștini, trei etape în dezvoltarea ome-

nirii — ante legem, sub lege, sub gratia. Tot această compoziție stă și la baza subiectului tabloului însuși în care nudurile de tineri din planul secund simbolizează prima etapă, Maria și Iosif — pe a doua, iar Cristos — pe a treia.

Michelangelo a zugrăvit *Sf. Familie* în mărime naturală ceea ce artiștii din quattrocento evitau de obicei. Așezată jos pe pămînt, Maria îl primește de la Iosif, în mîinile ei puternice, musculoase, pe pruncul Isus. Aceste trei figuri caracterizate printr-o imensă expresivitate plastică sînt legate într-un strîns nod compozițional. Datorită splendidei modelări în clarobscur și abundenței liniilor ce fug în adîncime (picioarele și mîna stîngă a Mariei, umărul stîng al lui Iosif și mîna dreaptă a lui Cristos), grupul pare a fi decupat dintr-o piatră cubică. La fel de statuare sînt și figurile tinerilor din planul secund, inspirați lui Michelangelo de cunoscutul *tondo* al lui Signorelli, din galeria Uffizi. Ca desăvîrșire a desenului, tabloul lui Michelangelo nu are egal în toată arta renascentistă. Trase cu o mînă fermă, liniile nu limitează planul, ci scot în evidență volumul care și fără asta este învederat destul de pregnant de modelarea în clarobscur. Și aceluiași scop îi slujește culoarea. Artistul o subordonează în întregime formei. Culorile reci și luminoase sînt astfel alese încît, în contact cu ele, forma plastică dobîndește și mai mult relief. Hitonul liliachiu-pal al Mariei devine în părțile luminoase galben, mantia albastră — aproape albă, căptușeala verde a acesteia — galben aurie, veșmîntul galben al lui Iosif devine portocaliu. Aceste jocuri de culori ștemuiesc parcă forma care dobîndește duritatea și ponderea pietrei. În *Madonna Doni* Michelangelo a pus în practică cu o rară consecvență concepția sa despre pictură pe care a formulat-o cu precizie în răspunsul dat umanistului Varchi: „Eu spun că pictura, așa cum mi se pare mie, este considerată mai bună atunci cînd ea înclină mai mult către relief și că relieful este considerat a fi mai bun atunci cînd tinde mai mult spre pictură. Și de aceea mi s-a părut totdeauna că sculptura este fă-

clia picturii și că între ele există aceeași deosebire care este între soare și lună". Această atracție către „rilievo" este de cînd lumea și pămîntul o tradiție florentină. Dar nici unul dintre precursorii florentini ai lui Michelangelo n-a fost în stare să dea acestui principiu o întruchipare atît de consecventă și de superioară din punct de vedere artistic cum a reușit s-o facă marele maestru.

A doua operă de pictură a lui Michelangelo, realizată către sfîrșitul anului 1504 și începutul celui următor, a fost cartonul pentru fresca din Sala Consiliului din Palazzo della Signoria din Florența, carton azi pierdut. La 1506, Michelangelo a început să picteze fresca, dar comenzile papei Iuliu II l-au sustras de la această lucrare și a fost nevoit să renunțe la intenția de a o duce la bun sfîrșit. În anii 1515—1516, tinerii artiști care au copiat cartonul l-au tăiat în bucăți care ulterior s-au pierdut. Pentru reconstituirea compoziției pierdute pot fi folosite desenele pregătitoare ale pictorului, gravurile lui Marcantonio Raimondi și ale lui Agostino Veneziano, care reproduceau detalii din ea ca și un grisaille al lui Bastiano da Sangallo, care reproducea destul de fidel aspectul ei general.

Pentru fresca ce-i fusese comandată, Michelangelo a ales ca temă unul din episoadele istoriei războinice a Florenței, descris amănunțit în cronica lui Filippo Villani (XX, 8). La 29 iulie 1364, armata florentină, aflată în luptă cu pisanii, și-a întins tabăra în apropiere de Cascina pe malul rîului Arno, nu departe de Pisa. Era o mare arșiță și soldații dezbrăcați, lăsînd armele la o parte, se odihneau sau se scăldau în Arno. Comandantul lor, căpitanul Galeotto Malatesta, care nu se refăcuse încă după o gripă, dormea adînc. Pe neașteptate s-a auzit un strigăt: „Sîntem pierduți". Primul a anunțat primejdia Manno Donati care a văzut oastea pisană ce se apropia. Acesta a fost semnalul în urma căruia toți ostașii au început să se îmbrace în grabă, să apuce armele și să se pregătească pentru a respinge atacul. Tocmai acest

moment a și fost surprins, în cartonul său, de către Michelangelo. Spre deosebire de Leonardo, care rivaliza cu el la decorarea Sălii Consiliului, Michelangelo a ales nu momentul culminant al luptei, cînd pasiunile sînt ajunse la paroxism, ci episodul premergător bătăliei. Faptul i-a dat posibilitatea să zugrăvească corpurile nude ale ostașilor plini de bărbăție, gata pentru o acțiune eroică. Republicană în convingeri, Florența a acordat luptei de la Cascina o mare importanță întrucît aceasta simboliza triumful partidei guelfilor cu care Michelangelo a simpatizat în mod consecvent. De aceea, zugrăvirea bătăliei respective în Sala Consiliului își avea semnificația ei politică.

Pe cît ne îngăduie s-o judecăm grisaille-ul lui Bastiano da Sangallo, compoziția lui Michelangelo se distingea prin caracterul ei absolut neobișnuit. Ea consta din optsprezece figuri nude tratate statuar și prezentate în cele mai variate poziții ale mișcării, multe dintre ele fiind inspirate din sculptura antică. Printre precursorii lui Michelangelo, numai Pollaiuolo și Signorelli se încumetau să redea figuri nude în mișcare foarte dinamică. Dar dacă sînt comparate cu ale lui Michelangelo, imaginile realizate de aceștia sînt lipsite de monumentalitate autentică și de dinamism interior. În înțelegerea figurii umane, Michelangelo a ocupat alte poziții decît quattrocentiștii. De pildă, pentru Ghiberti, „numai proporțiile singure pot constitui frumusețea". Și chiar proporțiile sînt concepute de el ca o îmbinare simplă a unor cantități diferite ca dimensiune. Pentru Michelangelo și pentru tovarășul său de idei, sculptorul Vincenzo Danti, o asemenea formulare nu mai este acceptabilă. Prin proporție, ei înțeleg „concordanța deplină a formei cu ideea". Și ei neagă odată și pentru totdeauna sistemul statuat al proporțiilor. „Corpul de la început și pînă la sfîrșit se află în mișcare, altfel spus, el nu are proporții constante ... în timpul mișcării toate membrele se schimbă în lățime și în lungime". Iată deci cu ce adevăr au putut să se familiarizeze tinerii artiști studiind cartonul lui Michelangelo.

Oricît de mult ar fi prețuită *Lupta de la Cascino,* compoziția sa este totuși departe de perfecțiune, ceea ce a înțeles probabil maestrul însuși. El nu a reușit să îmbine figurile ostașilor într-un grup pictural unitar. Acest grup se destramă în optsprezece figuri în care elementul plastic este atît de accentuat încît sîntem tentați să le asemănăm cu niște statui. Elementele de peisaj sînt reduse aproape la zero, spațiul construindu-se numai pe baza volumelor plastice. O asemenea compoziție, lipsită cu totul de aluzia la decorativ, ar fi apărut pe perete prea austeră, prea puritană. Michelangelo a știut să neutralizeze acest antropocentrism plastic în *Madonna Doni,* unde el a reușit în mod remarcabil să lege cele trei figuri din primul plan într-un grup unitar. Iar în pictura murală de pe plafonul Capelei Sixtine, artistul a mers și mai departe, găsind pentru antropocentrismul plastic forme de expresie picturală adecvate.

În luna martie a anului 1505, papa Iuliu II îl cheamă pe Michelangelo la Roma ca să-i încredințeze construirea cavoului său. Artistul a primit cu plăcere oferta. Cadrul local al Florenței devenise prea strîmt pentru el. Geniul său căuta un cîmp de activitate mai vast. Or, în această privință, Roma lui Iuliu II era tocmai locul potrivit unde în fața lui Michelangelo se deschideau largi perspective creatoare. Belicosul Iuliu II visa să facă din Roma „capitala lumii" și să întemeieze un imens stat bisericesc care ar fi putut să „guverneze universul". Către curtea sa afluează din toate colțurile Italiei cei mai buni artiști, umaniști, învățați. Curtea papală devine pentru prima oară cel mai puternic focar de cultură al Renașterii unde moștenirea antică nu este opusă creștinismului, ci, dimpotrivă, este însușită de acesta pe scară largă.

Încredințîndu-i lui Michelangelo executarea cavoului său, Iuliu II visa ca acesta să depășească prin dimensiunile și bogăția lui toate cavourile din lume. Acesta trebuia să fie o construcție de sine stătătoare (și nu una adosată la perete), împodobită cu patruzeci de statui mai mari decît statura

omenească și cu o mulțime de reliefuri. Ca loc pentru amplasarea mausoleului, Michelangelo a ales corul catedralei sf. Petru înălțat după proiectul lui Bernardo Rossellino. După ce papa a aprobat una din variantele artistice propuse, a fost semnat un contract și au început lucrările de pregătire a marmurei. În acest scop, Michelangelo a plecat la Carrara unde a rămas opt luni (din aprilie pînă în decembrie 1505). După spusele lui Condivi, artistul se pregătea să cioplească dintr-o mare stîncă un colos pe care marinarii să-l poată vedea de la mare depărtare. Dacă Michelangelo a avut în adevăr o asemenea intenție aceasta vădește odată în plus cît de puternică era atracția lui către tot ce este grandios și sublim. Stînca se identifica în conștiința sa cu un bloc gigantic ce aștepta dalta sculptorului.

Întors la Roma prin Florența, artistul închiriază o locuință cu atelier nu departe de piața sf. Petru. Și aici el primește o lovitură teribilă. Pregătindu-se să purceadă la executarea statuilor pentru cavou, el a aflat din surse lăturalnice că Iuliu refuză să plătească marmura pregătită. Cele cinci încercări ale artistului de a-l vedea pe papă s-au soldat cu eșecuri și în cele din urmă l-au dat afară din palatul papal. Furios din cauza atitudinii atît de lipsită de tact față de el, Michelangelo părăsește în taină Roma la 17 aprilie 1506 și merge la Florența. Plecarea arbitrară din Roma, fără aprobarea papei, constituia o îndrăzneală nemaiauzită pentru vremea aceea. Dar Michelangelo, care nu suferea atitudinea neceremonioasă cu oamenii, a fost așa de jignit de purtarea papei și s-a simțit așa de umilit încît s-a hotărît fără nici o ezitare să fugă din Roma. Se ciocniseră aici în mod evident două caractere puternice. De partea unuia se afla puterea nemăsurată, de partea celuilalt — geniul.

Noi știm acum de ce Iuliu a renunțat la realizarea proiectului. Cavoul trebuia să fie ridicat în corul vechii catedrale sf. Petru, lucru cu care papa fusese cu totul de acord. Dar el a fost captivat de ideea să reconstruiască din nou catedrala

pentru a crea mormîntului o ambianță demnă. De aceea, el a hotărît să aloce toate fondurile pentru construirea noii catedrale al cărei proiect îl făcuse Bramante. Piatra de temelie a fost pusă la 18 aprilie 1506. Artistul știa fără îndoială dinainte despre data așezării fundației care însemna pentru el năruirea tuturor intențiilor lui creatoare. Și el a hotărît să fugă din Roma unde i se adusese o gravă ofensă.

La Florența, Michelangelo se pregătea să lucreze la cele douăsprezece statui ale apostolilor ce-i fuseseră comandate pentru împodobirea catedralei încă din 1503 de către consulii breslei lînarilor. El se și apucase să cioplească statuia sf. Matei cînd a început litigiul cu Iuliu care-i cerea să se întoarcă la Roma. Papa îi promitea artistului că nu va rezilia contractul pentru cavou. Dar Michelangelo se temea să meargă la Roma ca nu cumva să cadă în cursă, știindu-se absolut fără nici o apărare. El a propus să execute statuile pentru mormîntul papei la Florența. Dar papa n-a căzut de acord și la 8 iulie a emis un ordin (breve) în care cerea categoric ca artistul să vină neîntîrziat la Roma. Se poate ca gestul respectiv al lui Iuliu să fi fost dictat de zvonurile potrivit cărora Michelangelo se pregătea să meargă în Turcia (maestrul a dus în adevăr tratative în acest sens cu Tommaso di Tolfo, aflat la curtea sultanului și pe care îl întîlnise în casa lui Gianozzo Salviati din Florența). Și din nou Michelangelo s-a temut să se întoarcă la Roma. După un lung schimb de scrisori în care s-a amestecat și gonfalonierul republicii florentine, Pietro Soderini, artistul a hotărît, în sfîrșit, să se întîlnească cu papa la Bologna. Întrevederea a avut loc la 29 noiembrie 1506 în palazzo dei Sedici. Michelangelo „cu funia la gît" a fost nevoit să-și ceară iertare, ceea ce papa i-a acordat. Și imediat Iuliu a încheiat cu artistul un contract pentru realizarea unei mari statui de bronz care să-l reprezinte și care era destinată a fi amplasată pe fațada bisericii San Petronio. Dezvelirea statuii a avut loc la 18 martie 1508. Opera aceasta a pierit la 1511

cînd Annibale Bentivoglio, sprijinit de detașamente franceze, s-a întors la Bologna. Lucrul la această statuie a fost pentru Michelangelo anevoios și penibil. Nu-i era lucru ușor să proslăvească pe omul care-l rănise chiar în inimă. Pe deasupra, el nu era obișnuit cu bronzul, iar turnatul necesita ajutorul unor meșteri chemați din Florența. Toate astea l-au adus pe artist într-o stare de spirit pesimistă și într-una din scrisori spune: „... vinul este aici scump și mediocru, ca și toate celelalte, iar viața este grea".

Întorcîndu-se la Florența nu mai tîrziu de 11 martie 1508, artistul își recapătă aici încetul cu încetul „pacea și liniștea". Dar la începutul lui aprilie, Iuliu II îl cheamă la Roma, de astă dată pentru realizarea picturii murale de pe plafonul Capelei Sixtine. Odată cu venirea lui Michelangelo la Roma, începe o nouă perioadă în viața lui. Anii tinereții, anii căutărilor creatoare juvenile au rămas în urmă. La treizeci și trei de ani, Michelangelo purcede la făurirea celei mai mari creații ale sale.

Finalul cu adevărat tragic al primei perioade a creației îl constituie statuia neterminată a apostolului Matei care anticipează stilul de maturitate și pe cel din ultimii ani ai maestrului. Pentru perioada timpurie, aceasta este lucrarea cea mai dramatică în concepție. Se poate ca Michelangelo să o fi investit cu amărăciunea dezamăgirii provocate de „tragedia cavoului". Imaginea sf. Matei este apropiată ca spirit general de imaginile tîrzii ale „sclavilor", prevăzuți deja în prima variantă a mormîntului lui Iuliu. Neavînd posibilitatea să-și realizeze intenția, Michelangelo a transferat în figura sf. Matei multe din ceea ce se pregătea să întruchipeze în figurile „sclavilor".

Sf. Matei este dat într-o poză cu totul neobișnuită pentru un apostol. Capul întors în profil, umărul drept împins înainte și cel stîng dat mult înapoi, piciorul drept întins și cel stîng îndoit de la genunchi — toate acestea conferă figurii o mișcare la baza căreia stă o poziție complexă. Dar această mișcare poartă pecetea unei jene chinui-

toare. Figura tinde parcă să se elibereze din piatră în timp ce piatra o ţine în îmbrăţişarea ei nemiloasă. De aici se naşte un tragism cu totul neobişnuit al imaginii, subliniat de nonfinitul statuii. În mîinile lui Michelangelo, poziţia se transformă într-un mijloc puternic de exprimare a exaltării lăuntrice a imaginii. Dacă pentru manierişti, poziţia devine un procedeu formal, fără conţinut, pentru Michelangelo, el era o consecinţă logică a ceea ce simţea şi trăia omul înfăţişat. Astfel, între mişcarea psihică şi cea fizică se stabilea o strînsă legătură de cauză.

Statuia apostolului Matei rămasă neterminată prezintă un interes deosebit întrucît ea aruncă lumină asupra metodei de lucru a lui Michelangelo. Reconstituirea acestei metode nu este aşa de uşoară fiindcă, în două rînduri, artistul şi-a distrus toate materialele în ciornă. Prima oară în 1518, cînd şi-a ars toate schiţele, studiile şi cartoanele ce-i serviseră drept sprijin în timpul realizării ansamblului pictural de pe plafonul Capelei Sixtine, iar a doua oară — la cîteva zile înainte de moarte, cînd a poruncit să fie distruse toate desenele ce se aflau în casă. Artistul n-a vrut ca generaţiile viitoare să simtă „sudoarea muncii lui". De aceea, au ajuns pînă la noi doar cîteva jalnice fărîme din fondul creator cîndva imens al lui Michelangelo. Folosind acest material ce ne-a parvenit întîmplător, precum şi sonetele sau părerile despre artă atît ale artistului însuşi, cît şi cele ale prietenilor lui apropiaţi, putem totuşi reconstitui metoda de lucru a marelui maestru.

Înainte de a purcede la realizarea statuii, Michelangelo făcea cîteva schiţe în peniţă, în care fixa compoziţia în mare, diferitele ei aspecte luate din puncte de vedere diferite şi, în sfîrşit, forma şi dimensiunea blocului astfel ca cioplitorului să-i fie mai uşor să se orienteze. Apoi el modela din lut sau ceară mici modele (bozzetti). Deseori se limita la acestea şi trecea apoi direct la tăierea pietrei. Dar, cum ne face cunoscut Cellini, cînd Michelangelo simţea „insuficienţa micilor modele, el începea cu o foarte mare smerenie să execute

modele la dimensiunea marmurei". Din păcate, nu s-au păstrat decît aproximativ zece-douăsprezece modele făcute de Michelangelo, pe cînd în timpul lui ele se numărau cu sutele şi erau extraordinar de preţuite de către artiştii şi colecţionarii secolelor XVI—XVII.

După ce se pregătea în amănunt pentru cioplirea statuii în piatră, precizîndu-şi toate aspectele şi toate detaliile, maestrul purcedea la prelucrarea marmurei. Avînd mîini neobişnuit de puternice şi un ochi sigur, Michelangelo acţiona cu ciocanul de abataj şi cu dalta rapid şi energic, astfel încît bucăţile de piatră desprinse zburau năpraznic în toate părţile. Acest ritm adesea nebunesc al tăierii pietrei îi uimea pe contemporanii artistului. Ei uitau faptul că aceasta se obţinea cu preţul unei meticuloase munci prealabile asupra desenelor şi modelelor şi că încă din această etapă ideea era coaptă şi minuţios şlefuită. Cu toate acestea lucrul la care Michelangelo ţinea cel mai mult în sculptură era contactul direct cu piatra. „Eu înţeleg prin sculptură acea artă care se realizează în virtutea scăderii; cît priveşte arta realizată pe calea adăugării — aceasta este asemenea picturii". Ideea lui Michelangelo a fost dezvoltată de Vasari: „Sculptura este arta care, pe calea îndepărtării materialului de prisos, îl aduce pe acesta către forma corpului conturată anterior în ideea artistului". Şi poate nicăieri nu se manifestă atît de limpede atitudinea lui Michelangelo faţă de piatră ca în două remarcabile sonete ale sale care caracterizează în mod plastic şi pregnant drumul creator al sculptorului:

„Da che concecto à l'arte intera e diva
le membra e gli acti d'alcun, poi di quello
d'umil material un semplice modello
è il primo parto che da quel deriva

Po'nel secondo im pietra alpestra e viva
s'arrogie le promesse del martello,
e si rinascie tal concecto bello

*che'l suo ecterno non è chi'l preschiva"**
(236, prima variantă, după ediția Girardi)

În acest sonet, Michelangelo dezvăluie felul cum înțelege el ideea creatoare și atitudinea sa, la început față de model, apoi față de blocul de piatră însuși. Iar în alt sonet, el proslăvește piatra ca rezervor al imaginilor artistice virtuale, la care poate accede numai mîna ce se supune rațiunii:

*„Non ha l'ottimo artista alcun concetto
c'un marmo solo in sè non circonscriva
col suo superchio, e solo a quella arriva
la man che ubbidisce all'intelletto"*** (151)

Trecînd la cioplitul pietrei, Michelangelo pornea de la planul din față al blocului, cum se vede foarte bine din exemplul apostolului Matei. La început el trasa pe acest plan conturul viitoarei statui, apoi îndepărta materialul de prisos din părțile cele mai proeminente ale figurii. În continuare, procesul de prelucrare a pietrei consta într-o tot mai mare adîncire a acestuia pentru a elibera din ea masa figurii. Metoda aceasta se deosebea de procedeele practicate de sculptorii din quattrocento care se mișcau de obicei de jur împrejurul pietrei, cioplind-o simultan din toate părțile. Aceasta ducea adesea la necesitatea de a înnădi unele bucăți separate de piatră. În fața lui

---

* Conceptul dă integrei sfinte arte
tipar de trup și gest, înaltă milă,
Și-apoi abia materia umilă!
Aceasta-i prima naștere: departe ...

A doua-i cînd din piatra fără moarte,
frumos concept ivește dalta agilă,
că orice forță-n lume, oricît de-ostilă,
de veșnicia lui nu-l mai desparte

(Trad. C. D. Zeletin, text în manuscris)

** Artistul vrednic nici un gînd nu are
ca marmura în ea să nu-l încapă
cu prisosință! Drum spre el își sapă
doar mîna ce dă minții ascultare

(Trad. C. D. Zeletin, în *Michelangelo, Sonete și crîmpeie de sonet*, Ed. Albatros, 1975, p. 101).

Michelangelo nu s-a ridicat niciodată o asemenea problemă întrucît el știa să înscrie figura în forma blocului de piatră cu o precizie uimitoare și cu economie. Înaintînd de la planul din față al blocului în adîncime artistul avea totdeauna în față imaginea de monolit și nu una fărămițată a creației sale. Aceasta îl ajuta să aibă continuu senzația întregului. Dar prelucrînd blocul de piatră în acest fel, artistul era totdeauna legat de forma inițială pe care Hildebrand o numea „spațiul pietrei". Tocmai aici trebuie căutată explicația faptului că multe dintre statuile lui Michelangelo, mai cu seamă din ultima perioadă, par închise în sine, sau mai exact, închise în blocul de piatră. Drept rezultat ele apar privitorului tragic de singuratice.

Dacă nu punem la socoteală statuia apostolului Matei, toate operele din prima perioadă sînt legate, în condițiile dramatismului pregnant exprimat al concepției lor, cu acea fază a epocii Renașterii cînd credința în posibilitățile nelimitate ale omului încă nu fusese zdruncinată. În acest sens, imaginea lui David constituie creația cea mai caracteristică a tînărului Michelangelo. El este plin de eroism, de forță fizică și sufletească. Împreună cu Leonardo, Michelangelo pune bazele unui nou stil — stilul Renașterii tîrzii. El se rupe tot mai categoric de tradițiile quattrocento-ului. Îl atrag înaltele idealuri, forma sintetizată, „universală", construcția compozițională clară, fără detalii secundare de prisos. În locul personajelor tratate portretistic, el oferă tipuri eroizate în care nu există nimic individual; în locul figurilor îmbrăcate în costume contemporane — el redă fie corpul omenesc gol, fie drapaje de tip antic în falduri ce cad lin, cu distincție. Spre deosebire de quattrocentiști, el nu mai reproduce întocmai natura, ci extrage din ea acele elemente ce răspund ideii despre frumos concepute de el. În limbajul sculptorului Vincenzo Danti, prieten și adept apropiat al lui Michelangelo, aceasta înseamnă nu imitarea naturii însăși, ci a „intențiilor ei (intenzioni). „În mintea noastră — scrie Danti în al său

«Tratat despre proporțiile desăvîrșite» — ia naștere o formă frumoasă schițată de natură pe care noi ne străduim apoi s-o exprimăm cu ajutorul figurilor în marmură, în culori sau într-o altă tehnică".

În timp ce Michelangelo picta plafonul Sixtinei, Italia trăia vremuri de grea cumpănă. Ea era sfîșiată de războaie neîntrerupte. Armatele cotropitoare spaniolă și franceză au zdruncinat credința poporului în posibilitatea realizării unității naționale, regiuni întregi și multe orașe devenind pradă violenței și jafului. Regiunea papală se afla în acești ani într-o situație relativ prosperă, întrucît manevrînd cu abilitate între francezi și spanioli, Iuliu II a știut să-i lărgească hotarele și chiar să-i sporească autoritatea. Totuși soarta Italiei în ansamblu era atît de jalnică încît mințile ei cele mai luminate nu puteau să nu se gîndească cu neliniște la ceea ce se petrecea în țară și la ceea ce se putea aștepta de la viitor.

Michelangelo a lucrat la pictura de pe plafonul Capelei Sixtine aproape patru ani — din mai 1508 pînă în octombrie 1512. Aceasta necesitase din partea sa o imensă încordare a tuturor forțelor sale fizice și spirituale. În scrisorile către cei apropiați el se plîngea în continuu de dificultățile ce-i apar în față („gran fatica", „grandissima fatica"). Papa îl zorește tot timpul să execute comanda, partida lui Bramante țese în jurul lui intrigi și lucrurile ajung pînă acolo că neînduplecatul Iuliu II îl amenință pe artist că-l aruncă de pe schelă și l-a un moment dat îl lovește chiar cu cîrja. Lucrul asupra acestei picturi îl acaparează într-atît pe Michelangelo încît el nu se întîlnește mai cu nimeni și preferă să ducă o viață singuratică. „Nu mă îngrijesc — arată el într-o scrisoare — nici de sănătate, nici de onorurile pămîntești, trăiesc muncind din greu și suspectat din toate părțile". În poezia intitulată „Către Giovanni, anume către acela din Pistoija", Michelangelo a descris pe ton ironic cît i-a fost de greu atunci cînd, stînd ani întregi culcat pe spate, și-a realizat frescele stînd în pozițiile cele mai nevero-

simile și înecîndu-se cu culorile ce-i picurau pe față. Lucrarea a fost cu atît mai grea cu cît, în general, a executat-o cu mîna sa. L-au ajutat, ce-i drept, garzoni (calfe) aduși din Florența pe care i-a lăsat, însă, să picteze numai fondurile, ramele și detaliile părților arhitecturale, toate compozițiile cu figuri executîndu-le singur. Dacă ținem seama că pentru fiecare figură, artistul a făcut o mulțime de schițe și studii, apoi și de cartoane, devine clar cît au fost de grandioase proporțiile acestei lucrări ce necesita eforturi numai pe măsura unui geniu.

Capela Sixtină reprezintă un spațiu compact, nedivizat, de formă dreptunghiulară alungită (40,23×13,41 m). Capela este acoperită cu o boltă casetată, aflată la 20,73 m distanță de la podea. Pe pereții laterali longitudinali, sînt amplasate cîte șase ferestre, două ferestre găsindu-se și pe peretele de la intrare. Deasupra ferestrelor, există lunete despărțite una de alta prin triunghiuri sferice (pandantivi). Acești pandantivi împreună cu cei patru pandantivi perechi, de colț, îndeplinesc un rol constructiv, înlesnind îmbinarea bolții casetate cu pereții. Pereții Capelei, împărțiți de cornișe în trei zone, fuseseră zugrăviți de înaintașii lui Michelangelo. Zona inferioară este decorată cu o imitație de tapiserie, în cea de mijloc există o serie de scene din viața lui Moise și a lui Cristos, realizate de Cosimo Rosselli, Botticelli, Domenico Ghirlandaio, Perugino și Signorelli; zona superioară incluzînd porțiunile dintre ferestre, este decorată cu portretele papilor zugrăviți în mărime naturală pe fundalul unor nișe. În felul acesta, în fața lui Michelangelo se afla sarcina de a picta lunetele de deasupra ferestrelor, pandantivii și tavanul. Și el trebuia să mai facă și legătura între tematica frescelor sale cu tematica picturilor murale executate de maeștrii din quattrocento.

La început, Michelangelo se pregătea să împodobească tavanul cu o compoziție ornamentală și să zugrăvească figurile celor doisprezece apostoli pe fundalul nișelor pictate între pandantivi. Dar curînd s-a convins de sărăcia acestei idei și a insis-

tat pentru încheierea, în iunie, a unui nou contract care-i asigura libertatea de acţiune. Iuliu II a manifestat multă inteligenţă şi tact. El nu i-a impus artistului o tutelă măruntă, ci i-a dat posibilitatea să facă ce vrea.

Pictorii din sec. al XV-lea împodobeau de cele mai multe ori tavanurile şi bolţile cu compoziţii ornamentale cu intercalarea unor porţiuni figurative. În mod excepţional, Mantegna şi Melozzo da Forli au hotărît să creeze o decoraţie iluzionistă ce adîncea planul imaginii picturale cu ajutorul perspectivei. Michelangelo n-a ales nici una dintre aceste două căi. El a hotărît să ia drept motiv de bază al picturii figura omenească înscrisă într-un cadru arhitectural strict ordonat. Frescele erau chemate să preamărească omul eroizat, frumos şi plin de bărbăţie, puternic şi plin de voinţă. Antroprocentrismul Renaşterii şi-a căpătat aici expresia cea mai pregnantă şi mai consecventă. Dar pictura aceasta mai prezintă şi un alt aspect. În ea sînt oglindite gîndurile apăsătoare şi grija lui Michelangelo pentru destinele patriei sale, ceea ce şi-a găsit întruchiparea în acele imagini care sînt menţinute în tonalităţi nedisimulat tragice.

Bolta casetată a Capelei Sixtine a fost împărţită de Michelangelo în trei registre. Primul, încadrat de o cornişă luminoasă, cuprinde scene din legenda biblică despre creaţia lumii şi scene din viaţa lui Noe. În colţurile compoziţiilor mai mici ca dimensiuni, artistul a amplasat figurile unor tineri goi (ignudi), redaţi în cele mai diverse poze. Pe pandantivii din colţuri sînt reproduse încă patru scene biblice (*Iudith şi Holofern, David şi Goliat, Aman, Adorarea şarpelui de aramă*). Cele două benzi laterale în care pătrund pandantivii sferici au fost împărţite de Michelangelo, cu ajutorul pilaştrilor, într-o serie de nişe dreptunghiulare, în care a amplasat figurile puternice ale prorocilor şi sibilelor care au prevestit venirea lui Cristos pe pămînt. Cornişa benzii din mijloc, aşezată în mod nemijlocit pe aceşti pilaştri, a căpătat decroşuri, ceea ce a permis să se pună pe ea jilţuri de formă cubistă pentru figurile tinerilor. Şi, în

sfîrşit, pe pandantivi şi în lunete sînt zugrăviţi nenumăraţii „strămoşi" ai lui Cristos. Tot acest imens număr de figuri sînt date în diferite dimensiuni: figurile sibilelor şi ale prorocilor sînt mai mari decît cele ale registrului din mijloc, iar în scenele biblice dimensiunile cresc în funcţie de mişcarea privitorului dinspre peretele de la intrare spre cel al altarului (artistul a vrut să sublinieze importanţa principalelor episoade). Cu toată această discordanţă între dimensiuni, Michelangelo obţine o uimitoare unitate a sistemului tectonic. Obţine acest lucru datorită preciziei şi clarităţii principalelor porţiuni arhitectonice care formează parcă o „carcasă" a întregului ansamblu pictural. Cornişa, secţiunile transversale sub formă de arce duble şi jilţurile pentru ignudi ale registrului central, pilaştrii, tronurile sibilelor şi prorocilor ca şi ramele pandantivilor de pe benzile laterale — toate acestea sînt menţinute într-un ton distins gri-alburiu. Podoabele pestriţe ale quattrocentiştilor ar fi fost aici nelalocul lor, în timp ce culoarea gri-alburie ce se repetă în acord cu formele arhitecturale laconice i-a ajutat pictorului să organizeze imensa suprafaţă plană a bolţii şi să o împartă în secţiunile şi celulele dictate de tematica ansamblului. Coloritul frescelor este construit din culori stinse; domină tonul general argintiu. Culoarea gri-alburie folosită pe scară largă se armonizează bine cu galbenul bătînd spre brun, cu violetul bătînd spre gri, cu verdele, cu griul bătînd spre liliachiu, cu portocaliul bătînd spre brun şi cu griul bătînd în albastru, toate acestea relevînd admirabil plasticitatea formei. În general, gama cromatică este lipsită de împestriţarea stridentă de care sufereau atît de des frescele din quattrocento. Toate accentele mai puternice de culoare sînt uşor atenuate, ceea ce i-a permis artistului să obţină un ton general distins şi reţinut.

Sub aspect iconografic, pictura tavanului şi a lunetelor constituie o completare logică a picturii anterioare a pereţilor care ilustrează istoria biblică a răscumpărării omenirii: *sub lege* (scenele din viaţa lui Moise pe peretele stîng) şi *sub gratia*

(scene din viaţa lui Cristos — pe cel drept). În frescele realizate de el, Michelangelo a dat o istorie a omenirii *ante legem* (crearea lumii, scene din viaţa lui Noe, sibile, proroci şi „strămoşi" ai lui Cristos). În cadrul acestui sistem iconografic, artistul promovează consecvent o idee călăuzitoare pe care şi-a însuşit-o încă din anii tinereţii cînd, aflîndu-se la curtea lui Lorenzo Magnificul, a venit în contact direct cu filosofia platonismului florentin. Această ascensiune de la inferior către superior, de la starea animalică în care era căzut Noe beat către atotputernicul Savaot care întruchipa ideea perfecţiunii. De aceea, Michelangelo a repartizat în aşa fel scenele biblice pe tavan încît te obligă să le citeşti în ordinea inversă a dezvoltării cronologice a acţiunii. Cel care intră în capelă îl vede mai întîi deasupra capului pe Noe beat (treapta inferioară) şi, înaintînd apoi în direcţia peretelui altarului, se apropie treptat de imaginile primelor zile ale creării lumii (treapta superioară). Citită într-un mod cu totul nou, legenda biblică i-a permis lui Michelangelo să creeze un poem sublim despre forţa creatoare a omului pentru că, în concepţia sa, dumnezeu a fost primul artist al lumii, nestingherit de nimic în intenţiile sale creatoare. Şi nu întîmplător l-a înzestrat Michelangelo cu mîini de sculptor obişnuit să lucreze cu ciocanul greu de abataj.

În scena *Beţia lui Noe*, artistul a înfăţişat batjocura lui Ham la adresa tatălui său. În secolele XIV—XV, imaginea lui Noe beat era tratată de obicei ca simbol al păcatului, iar ocara lui Ham era privită de teologi ca prototipul vechi testamentar al batjocoririi lui Cristos. Şi Noe, al cărui chip este influenţat de statuile antice ale zeităţilor întruchipînd ape, şi fii lui sînt redaţi goi. Drept fundal slujesc nişte mari bazine, iar la stînga, în planul secund, se vede figura lui Noe condamnat să muncească pe pămîntul sterp (figura a fost pictată fără un carton prealabil). În trupurile puternice, pline de forţă, se simte influenţa directă a sculpturii antice pe care Michelangelo n-a încetat niciodată s-o studieze cu atenţie.

În scena cu multe personaje *Potopul universal*, se întîlnesc o mulţime de figuri uimitoare ca expresivitate plastică (de pildă, mama cu copilul; bărbatul ducînd în spinare o tînără femeie în ochii căreia se citeşte groaza; bătrînul cu un tînăr muribund în braţe şi altele), dar aici Michelangelo n-a izbutit, ca în cartonul pentru *Lupta de la Cascina*, să creeze o compoziţie picturală unitară. Aceasta se dezmembrează în grupuri separate (două mari grupuri din primul plan, luntrea şi arca) slab legate între ele. În plus, figurile au un caracter statuar atît de pregnant exprimat încît aceasta împiedică unirea lor în grupuri picturale. Ca de obicei la Michelangelo, elementele de peisaj sînt reduse la minimum, spaţiul construindu-se în special cu ajutorul figurilor în faţa cărora se retrage parcă stihia dezlănţuită a apei şi împotriva cărora sînt neputincioase abisurile cereşti.

Compoziţia următoare (*Sacrificiul lui Noe*) aparţine celor mai puţin reuşite, ceea ce se explică în mare măsură prin însăşi natura subiectului. Şi aici Michelangelo înfăţişează trupuri goale opunîndu-l pe bătrînul Noe, înţelept şi impunător, neastîmpărului şi nesocotinţei fiilor săi.

Cu scena reprezentînd *Căderea în păcat* şi *Izgonirea din paradis*, începe seria celor mai desăvîrşite fresce în privinţa rezolvării compoziţionale. Limbajul pictural al lui Michelangelo ajunge la maturitate deplină. Redînd într-o singură frescă două episoade consumate în momente diferite, artistul a împărţit cîmpul imaginii, cu ajutorul copacului, în două părţi egale. La stînga vedem grădina raiului. Aşezată pe pămînt, Eva întinde mîna ca să primească fructul de la şarpe chiar dacă acesta-i aduce moartea. Figura ei frumoasă respiră senzualitate şi în poza ei degajată, în gestul ei poruncitor, există o măreţie de zeiţă antică. La fel de orbit merge în întîmpinarea destinului neîndurător şi Adam. Apucînd ramura cu mîna stîngă, el o întinde avid pe dreapta spre fruct. În contradicţie cu povestirea biblică, Adam şi Eva încalcă *simultan* legea prescrisă de dumnezeu. Figura lui Adam este cufundată în umbră în timp

ce a Evei este clar luminată. Prin aceasta, ei i se rezervă locul central. Nici n-a apucat încă şarpele-ispită să-i înmîneze fructul Evei că îngerul îi şi izgoneşte pe strămoşii omului din rai. Şarpele şi îngerul, păcatul şi răsplătirea lui apar ca un fel de crengi ale aceluiaşi arbore. În scena *Izgonirii,* Eva are un aspect jalnic: privind pe furiş, înghemuită de frig, de ruşine şi de teamă, ea părăseşte grădina paradisului în care domnise pînă atunci. Adam se poartă însă cu un incomparabil simţ al propriei demnităţi, el încercînd doar să împiedice spada înfricoşătoare, a îngerului. În imaginea lui sînt exprimate în chip admirabil şi conştiinţa de sine plină de mîndrie şi bărbăţia nestrămutată şi damnarea tragică. Figurile nefericiţilor păcătoşi sînt împinse către extremitatea compoziţiei, aşa încît în centru se formează un luminiş care-i depărtează tot mai mult şi mai mult de fericirea paradisiacă. Foarte original este tratat de Michelangelo peisajul. Artistul evită caracterizarea detaliată a locului. Spre a-i crea privitorului senzaţia de bogăţie şi splendoare a grădinii raiului, el zugrăveşte numai cîteva ramuri acoperite cu frunze şi schiţează pămîntul cu o linie vălurată. În partea dreaptă a frescei, se limitează la orizontala posomorîtă a pustiului, subliniind prin aceasta că peisajul respectiv este locul tristului surghiun. În ambele episoade frapează concentrarea şi laconismul limbajului pictural, vădind perfecţionarea neîntreruptă a maestrului.

În scena *Crearea Evei,* dumnezeu se manifestă pentru prima oară ca personaj principal al acţiunii. Dar el acţionează numai cu cuvîntul. N-o apucă pe Eva de braţ, n-o trage spre sine cum îl înfăţişau artiştii din quattrocento. El nici măcar n-o atinge. Însoţindu-şi cuvintele cu un gest calm, dumnezeu îi spune: „Scoală-te". Şi figura lui respiră o forţă atît de imensă încît ne vine să credem în capacitatea lui de a face orice miracol. Pentru ca privitorul să aibă senzaţia măreţiei grandioase a divinităţii, Michelangelo a făcut în mod conştient figura lui dumnezeu-tatăl atît de mare

ca dimensiuni încît ea abia încape în spaţiul repartizat. Prin acest procedeu, este obţinută o monumentalitate cu totul deosebită: privitorului i se pare că figura sparge cadrul spre a desfăşura în spaţiu nesecate rezerve de energie creatoare. Eva urmează docilă cuvîntul creatorului. Este infinit de frumos momentul cînd ea, ridicîndu-se uimită, este gata să cadă în genunchi. Direcţia mişcării ei este subliniată de ciotul pomului ce se vede în stînga. Figura lui Adam cufundată într-un somn adînc, exprimă o totală neputinţă şi inerţie. Peisajul este deşertic. Spre stînga, apare dealul ce încadrează figura lui Adam şi arborele lipsit de frunziş, săpat parcă în marmură, iar în adîncime — nesfîrşitul orizont marin.

În scena următoare, Michelangelo a înfăţişat Crearea lui Adam. Aceasta este poate cea mai frumoasă compoziţie din întreg ansamblul. Pornind de la textul biblic („Şi l-a făcut dumnezeu pe om după chipul şi asemănarea sa", — Cartea Facerii, I, 27), artistul i-a dat o întruchipare cu totul nouă. Prin spaţiul cosmic nemărginit pluteşte dumnezeu-tatăl înconjurat de îngeri. În spate îi flutură o mantie imensă umflată de vînt ca o pînză de corabie, permiţînd ca toate figurile să fie cuprinse de linia închisă a siluetei. Zborul lin al creatorului este subliniat de picioarele lui uşor încrucişate. Mîna dreaptă dăruind viaţă materiei neînsufleţite este întinsă. Ea se apropie şi e gata să atingă mîna lui Adam al cărui corp culcat la pămînt se pune treptat în mişcare. Aceste două mîini printre care trece parcă scînteia electrică îţi lasă o impresie de neuitat. În punctul respectiv este concentrat întregul patos lăuntric al imaginii, întreaga ei dinamică. Amplasînd figura lui Adam pe o suprafaţă înclinată, artistul îi dă privitorului iluzia că figura se află chiar la marginea pămîntului de unde începe spaţiul universal infinit. De aceea aceste două mîini întinse una spre alta, simbolizînd lumea pămîntească şi lumea astrelor, sînt de două ori expresive. Şi aici Michelangelo foloseşte în mod strălucit spaţiul liber dintre personaje fără de care n-am avea senzaţia spaţiului

nemărginit. În imaginea lui Adam, artistul a întruchipat idealul său despre corpul bărbătesc bine dezvoltat, puternic și în același timp suplu. Avea dreptate pictorul german Kornelius care afirma că de la Fidias n-a mai fost creată o figură mai desăvîrșită. Și într-unul dintre sonetele sale, Michelangelo dă parcă cheia pentru înțelegerea justă a imaginii:

„Colui che'l tutto fe", fece ogni parte
e poi del tutto la più bella scelse,
per mostrar quivi le suo cose eccelse,
*com'ha fatto ar colla ma divin'arte"** (9)

În scena *Despărțirea uscatului de apă,* dumnezeu-tatăl înconjurat de îngeri plutește singuratic deasupra oceanului nețărmurit. Și aici mantia umflată de vînt unește toate figurile într-un grup unic și indestructibil. Gestul mîinilor puternice ale lui Savaot, înfățișat în acțiune, este superb. Artistul a redat în această scenă un tablou de neuitat al binecuvîntării universale.

În scena *Facerea astrelor și plantelor,* figura lui Savaot este dată de două ori: în dreapta, zburînd spre privitor, în stînga — avîntîndu-se în depărtări. Datorită unei asemenea rezolvări compoziționale, spațiul dobîndește dinamism și o anvergură cu adevărat cosmică. Deosebit de expresivă este figura din dreapta. Chipul puternic, volitiv reflectă încordarea lăuntrică, iar mîna dreaptă întinsă energic poruncește astrelor să se ivească pe bolta cerească. Savaot se manifestă aici în stare de extaz creator nelimitat de nimeni și de nimic. În imaginea lui, Michelangelo întruchipează idealul său de artist ce nu cunoaște nici un fel de piedici și de bariere.

Ciclul scenelor biblice din registrul din mijloc se încheie cu imaginea primei zile a facerii lumii — *Despărțirea luminii de întuneric.* Figura gigantică

---

* Acel ce tot făcu și orice parte
Cea mai frumoasă parte o alese
și ne-arătă ce fapt sublim îi iese
din mîini, prin harul sfintei Sale arte
(Trad. C. D. Zeletin, *op. cit.* p. 29).

a lui Savaot este înfățișată luptînd cu haosul. Și aici dumnezeu este arătat în acțiune. Michelangelo îl înzestrează parcă pe Savaot cu propria sa pasiune creatoare. Savaot respinge cu o încordare de uriaș norii ce-l împresoară din toate părțile, căznindu-se să despartă lumina de întuneric. El este asemenea sculptorului care extrage figura din stana haotică de piatră, într-o luptă necurmată cu ceea ce-l împiedică să obțină forma dorită. Astfel, chipul zeului creștin se transformă la Michelangelo în demiurg, în constructorul universului și primul artist.

Pe pandantivii din colțuri, a căror suprafață are formă concavă, artistul a amplasat încă patru scene biblice ce înfățișează salvarea miraculoasă a „poporului ales" de la pieire. În calitate de salvatori ai poporului apar aici David, biruitorul lui Goliat, Iudith care l-a ucis pe Holofern, Esthera care a descoperit uneltirile lui Aman, și șarpele de aramă care le-a dăruit evreilor apă. Întrucît toate aceste scene cu multe personaje împodobesc suprafețele concave ale pandantivilor de colț, Michelangelo le-a conferit compozițiilor un caracter convex: figurile cele mai apropiate de privitor sînt amplasate în centru, cele mai depărtate — în părți. Prin aceasta, convexitatea compoziției neutralizează concavitatea pandantivilor. O impresie de neuitat ne lasă figura lui Aman, răstignită de un copac, ea simbolizînd, ca și în „Divina Comedie" a lui Dante, trufia (superbia). Figura înfățișată într-un puternic contrapost se avîntă înainte încercînd să se elibereze din lanțurile ce o țin încătușată de copac. Dar toate eforturile sînt zadarnice. De aici tragismul acestui personaj apropiat ca spirit de statuia florentină a apostolului Matei și de statuile mai tîrzii ale *sclavilor.*

Propensiunea lui Michelangelo spre grandios, către maiestuos, către monumental n-a căpătat, poate, nicăieri o întruchipare atît de pregnantă ca în figurile prorocilor și sibilelor, amplasate în registrele laterale între triunghiurile pandantivelor. Îi vedem aici pe cei care au prezis venirea

lui Cristos pe pămînt. Aceştia sînt oameni înzestraţi, potrivit concepţiilor medievale, nu numai cu marele har al previziunii, ci şi cu o rară acuitate a inteligenţei şi cu o imensă experienţă de viaţă. În ei artistul şi-a propus drept ţel să exprime puterea supraomenească şi tot ce era înălţător din punct de vedere moral şi eroic — trăsături ce l-au atras totdeauna în viaţă şi în artă.

Ca de obicei, Michelangelo nu realizează imagini portretistice. El le înlocuieşte pe acestea cu caractere cărora le este proprie o putere de generalizare cu adevărat shakespeariană. Înconjuraţi de mici figuri ale geniilor, prorocii şi sibilele răsfoiesc grele in-folii, desfăşoară filactere, meditează asupra celor citite, îşi notează gîndurile, ascultă glasul divin. Pentru fiecare figură, artistul găseşte un tip potrivit, o poză, o atitudine, o siluetă, un motiv de drapaj. El nu se teme de cele mai îndrăzneţe poze, folosindu-le ca mijloc de expresie a tulburării interioare. Şi indiferent de emoţia pe care el o exprimă, aceasta cuprinde totdeauna nu numai întreaga figură, ci şi veşmintele în care ea este învăluită. În această privinţă Michelangelo atinge o profunzime şi o integritate a caracterizării psihologice inaccesibile sculpturii antice şi la care nici nu visau predecesorii săi. Dar, poate, lucrul cel mai remarcabil în figurile sibilelor şi prorocilor, este expresivitatea lor plastică. Artistul uneşte laolaltă cele mai contradictorii motive ale mişcării, alegînd totdeauna punctul de vedere cel mai favorabil pentru figura respectivă şi pentru caracterul acesteia. Acest lucru l-a deprins de la sculptură şi tot de la ea a învăţat să concilieze şi să condenseze într-un tot pictural posibilităţile plastice care sînt ascunse în figura omenească. Noi întîlnim aici o rezolvare artistică unică în care pictura s-a dovedit a fi fecundată de sculptură.

Scenele biblice din registrul mijlociu sînt flancate de figurile unor tineri goi îndeplinind un rol pur decorativ. Aceste figuri cresc parcă din pilaştrii registrelor laterale şi îşi găsesc continuarea logică în fragmentele transversale luminoase ale registrului din mijloc. Tinerii ţin în mîini

panglici care trec printre medalioanele de bronz împodobite cu scene din biblicele „Cărţi ale împăraţiilor". Lîngă unele figuri sînt plasate ghirlande grele din frunze de stejar şi ghinde — emblema stemei papei Iuliu II. În aceşti tineri, Michelangelo a demonstrat o dată în plus cît de inepuizabilă era fantezia lui în materie de redare a corpului nud. Toate figurile sînt pline de o energie vitală debordantă şi sînt neobişnuit de active, această activitate crescînd pe măsura apropierii de peretele altarului. Tinerii sînt înfăţişaţi în cele mai diverse poze şi situaţii, dînd la iveală aspecte neaşteptate prin frumuseţea lor, în care plasticitatea corpului se relevă cu o deosebită pregnanţă. Şi aici mişcarea cuprinde întregul corp nelăsînd inertă nici o porţiune a lui. De aceea, fiecare motiv găsit de artist prezintă o dinamică şi o putere de convingere lăuntrică excepţionale. Prin forţa optimismului lor, nudurile tinerilor aparţin celor mai renascentiste imagini ale lui Michelangelo.

Cu totul alte stări de spirit şi nuanţe psihologice sînt întruchipate în frescele care împodobesc pandantivii şi lunetele şi pe care sînt zugrăviţi „strămoşii" lui Cristos. Pictura lunetelor a fost realizată ultima (din octombrie 1511 pînă în octombrie 1512), cînd evenimentele politice şi militare ce se desfăşurau cu rapiditate se apropiau de finalul lor tragic. La 20 mai 1511 francezii ocupă Bologna deţinută de papă, la 19 februarie 1512 ei organizează un pogrom sîngeros la Brescia, iar în vara aceluiaşi an, spaniolii, luîndu-se parcă la întrecere cu francezii, supun Prato unui jaf sălbatic, după care republicii din Florenţa i se pune capăt şi oraşul îşi deschide porţile în faţa Medicilor. Ar fi o naivitate să vedem în picturile bolţii Sixtine reflectarea directă a acestor evenimente. Dar este cert că pe măsura realizării picturii, neliniştea lui Michelangelo pentru soarta patriei lui sfîşiate în bucăţi de armatele franceze şi spaniole ce au cotropit Italia, a tot crescut. Şi într-o formă epurată, grelele încercări prin care a trecut se reflectă oarecum în unele imagini, cu atît mai

mult cu cît însăşi tematica frescelor de pe pandantivi şi lunete îl predispuneau în mare măsură la aceasta.

Dacă în scenele biblice şi în figurile prorocilor şi sibilelor, Michelangelo a fixat lumea faptelor şi caracterelor eroice, în schimb, în istoria „strămoşilor" lui Cristos el a putut să zugrăvească viaţa de toate zilele, cu tristeţile şi nefericirile ei. Şi el a înfăţişat-o, dar nu ca pe o pictură de gen. Pe pandantivi au fost amplasate figurile acelor „strămoşi" ai lui Cristos care duceau încă viaţă de nomazi. Vedem mame obosite, şezînd direct pe pămînt. Sînt înconjurate de copii, iar uneori sînt înfăţişaţi alături bărbaţii lor. Între figuri nu există o legătură interioară, ele sînt dispersate şi fiecare dintre ele este condamnată parcă la o grea singurătate. Din cauză că figurile sînt înăbuşite de marginile strîmte ale cadrului, pozele şi mişcările lor par încătuşate, ceea ce anticipează în multe privinţe stilul lucrărilor tîrzii ale lui Michelangelo.

Toate aceste tendinţe se manifestă şi mai pregnant în frescele ce împodobesc lunetele. Ele sînt pictate într-o manieră mai largă, clarobscurul a devenit mai fin, gama cromatică a cîştigat sub aspectul unităţii tonale. În fiecare lunetă, artistul amplasează o scenă din modul de viaţă sedentar. O figură de femeie şi una de bărbat sînt zugrăvite şezînd una cu spatele la alta. De cele mai multe ori, în preajma lor apar copii. Dar şi aici domină spiritul de înstrăinare. Copiii nu-i bucură pe părinţi, ci le inculcă mai degrabă grija pentru viitor. Taţi şi mame sînt daţi de regulă în poze încremenite, cu chipuri triste, împovărate de griji, cu privirea fixă, aţintită în gol. În unele figuri, artistul exprimă sentimentul nedisimulat al disperării şi o oboseală sufletească atît de mare încît privitorul capătă involuntar impresia că ar vedea în faţa sa „generaţiile pierdute", reînviate din iadul lui Dante.

Pictura murală de pe bolta Capelei Sixtine este una dintre culmile întregii arte a Renaşterii. Ea este un imn închinat omului şi nemărginitelor sale forţe creatoare, este glorificarea forţei lui spirituale, este un nesecat izvor al energiei fizice. Dar asemenea lui Dante, Michelangelo a zugrăvit în pictura sa nu numai elementele eroice ale vieţii, ci şi părţile ei tragice. Cu anii, aceste note tragice răsună tot mai insistent în creaţia artistului. În ansamblul bolţii sixtine ele încă nu constituie un laitmotiv întrucît, în această etapă a dezvoltării sale, Michelangelo mai păstra încă neştirbită credinţa în înaltele idealuri umaniste care fuseseră zămislite de cele mai luminate minţi din epoca Renaşterii. De aici colosala forţă optimistă a chipurilor create de el. Asemenea unor nori negri, ele trec pe deasupra noastră uimindu-ne prin măreţie şi monumentalitate. Şi poate că nimeni n-a exprimat mai bine decît Goethe sentimentele pe care le trăieşte omul după vizitarea Capelei Sixtine, ca atunci cînd a scris în jurnalul său următoarele cuvinte: „Eu nu mai simt gustul naturii întrucît nu pot să privesc la ea cu ochi atît de mari ca Michelangelo."

După terminarea picturii, artistul şi-a reînceput lucrul la statuile pentru mormîntul lui Iuliu II. Strict vorbind, el n-a întrerupt niciodată acest lucru şi obligaţiile ce-i reveneau din primul contract din 1505 şi-au păstrat valabilitatea. După moartea lui Iuliu II, la 21 februarie 1513, a venit la putere Leon X (din casa Medici). În 1513, a fost încheiat un nou contract ce-i permitea lui Michelangelo să lărgească prima variantă. Dar numai după trei ani, din cauza schimbării rapide a situaţiei politice, acest contract a fost anulat şi a fost încheiat unul nou care le îngrădea, sub aspectul proporţiilor, pe primele două. După acesta au mai urmat trei contracte (1525—1526, 1532, 1542) care au denaturat pînă la a nu mai putea fi recunoscută, ideea iniţială a artistului, din 1505.

Astfel, lucrul la cavou s-a transformat pentru Michelangelo într-o adevărată tragedie. Lăsînd la o parte faptul că el s-a întins pe o perioadă de aproape patruzeci de ani, a mai fost legat de o mie de dificultăţi şi dezamăgiri care l-au iritat pe artist şi i-au pricinuit o mulţime de neplăceri. La aceasta s-a adăugat eşecul cu proiectul faţadei

de marmură a bisericii San Lorenzo din Florența asupra căreia Michelangelo a lucrat din 1516 pînă în 1520, cînd din lipsă de mijloace a fost desfăcut contractul.

Pe la jumătatea celui de al doilea deceniu al sec. al XVI-lea, au apărut statuile a doi *Sclavi* și cea a lui *Moise* executate pentru mormîntul lui Iuliu II. Statuia lui Moise era destinată pentru al doilea etaj al mormîntului unde trebuia să fie postată deasupra nișei de jos din dreapta. Luîndu-le în considerație *sotto in su* (de jos în sus), sculptorul a alungit întrucîtva torsul pentru a anula racursiul. De aceea, statuia lui Moise nu este concepută pentru amplasarea joasă pe care a primit-o în varianta definitivă a mormîntului. La ea trebuie să se privească oarecum de jos în sus și atunci ea cîștigă mult în ceea ce privește puterea efectului produs.

Cercetătorii au purtat multe discuții despre felul cum trebuie interpretată imaginea lui Moise. Unii presupun că prorocul văzînd adorarea vițelului de aur, se pregătește să sară din loc, cuprins de indignare și să arunce la pămînt tablele legii. Alții consideră că Moise și-a învins deja mînia, deși în sufletul său totul fierbe și clocotește. Cea de a doua explicație răspunde, fără îndoială, ideii sculptorului.

Moise tronează într-o atitudine solemnă. Fața lui încadrată superb de coafura grea a părului și de o barbă deasă, este calmă în exterior, dar exprimă totodată o patimă ascunsă. Profetul se sprijină cu mîna dreaptă de tablele legii, iar cu stînga își atinge șuvițele bărbii ce-i cade lungă pe piept. Umărul drept și piciorul drept îndoit din genunchi, sînt împinse ușor înainte, în timp ce umărul stîng și piciorul stîng sînt trase înapoi. Aceasta i-a îngăduit artistului să desfășoare liber în spațiu torsul puternic, umerii largi și mîinile musculoase cărora le este proprie o asemenea forță interioară încît privitorul capătă parcă încredere în puterea supraomenească a profetului. Picioarele lui Moise sînt acoperite cu o mantie căzînd în falduri grele și adîncite, al căror

ritm este subordonat în întregime ritmului în care se mișcă trupul. Deosebit de expresive sînt faldurile din jurul piciorului drept care formează un fel de nișă. Statuia este concepută spre a fi privită din față sub un anumit unghi, și nu din părți. Și atunci i se dezvăluie plenar frumusețile. Mișcîndu-se în arc, privitorul capătă posibilitatea să sesizeze multitudinea de planuri ale compoziției și să prețuiască așa cum se cuvine varietatea aspectelor ei plastice și frumusețea liniei siluetei, încordată și severă, în partea stîngă a figurii, liberă și plină de suplețe — în dreapta.

Statuile *Sclavilor* de la Luvru urmau să împodobească primul etaj al cavoului. Michelangelo avea intenția să le amplaseze în fața pilaștrilor (statuia *Sclavului murind* voia s-o posteze în fața pilastrului central din stînga). Începînd chiar cu contemporanii sculptorului, cercetătorii au avut păreri împărțite în ceea ce privește interpretarea sensului dat de artist acestor figuri. Unii vedeau în ele imagini ale dușmanilor încătușați ai papei Iuliu II; alții — personificarea pămînturilor cucerite de el, iar alții — alegoriile artelor „libere" și „plastice". O serie de cercetători actuali înclină să le interpreteze în lumina învățăturii neoplatonicilor despre trup ca temniță a sufletului. Toate aceste interpretări diminuează fără îndoială semnificația profundă a ideii lui Michelangelo. Pentru el, figurile sclavilor au fost, înainte de toate, elemente ale compoziției arhitecturale. Nu întîmplător ele împodobeau pilaștrii. Dar artistul nu s-a limitat niciodată la rolul decorativ al statuii. El a înzestrat-o totdeauna cu un profund sens interior. Astfel figurile sclavilor simbolizează idei de ordin universal, care au o importanță general umană.

În *Sclav răzvrătit*, este exprimată cu o excepțională măiestrie tînjirea pătimașă după libertate. Figura lui este vînjoasă, puternică, plină de vigoare. Toți mușchii sînt încordați la maximum. Încă un efort și cătușele vor fi sfărîmate. Piciorul drept îndoit redresîndu-se, capul întors mult într-o parte revenind la poziția normală, umerii îndrep-

tîndu-se, sclavul devine un om liber. Pentru a sublinia efortul gigantic al sclavului încătuşat, Michelangelo a ales momentul care precede nemijlocit eliberarea. Şi el a fixat acest moment într-un fel atît de concentrat din punct de vedere plastic, încît figura este percepută ca un aflux de energie care nu lasă loc la nici o îndoială cu privire la sfîrşitul biruitor al luptei. Statuia este concepută pentru a fi privită din faţă, oblic, din dreapta şi dintr-o parte, dinspre umărul stîng. Din fiecare dintre aceste unghiuri de vedere, ea dezvăluie noi aspecte, uimitoare ca bogăţie plastică şi expresivitate.

Figura *Sclavului murind* este gîndită şi tratată în contrast cu cea a *Sclavului răzvrătit*. Alungită ca proporţii, ea se remarcă printr-o deosebită fragilitate. Ochii sînt închişi, capul este dat pe spate, mîna stîngă încercînd să-l susţină, în timp ce dreapta este dusă la piept unde inima încetează de-acum să mai bată. Picioarele se înmoaie şi ele; cîteva clipe încă şi figura va aluneca neputincioasă în jos, cufundată în neființă. Acest chip este plin de tragism. Eroul este condamnat aici la pieire. Şi nu întîmplător la picioarele lui este înfăţişată o maimuţă care simbolizează răul. Trebuie respinsă în modul cel mai hotărît interpretarea eronată a statuii de către o serie de cercetători care, diminuînd tragismul ideii lui Michelangelo, o tratează ca pe o imagine a unui tînăr care adoarme sau se trezeşte lent din somn. În cazul unei asemenea interpretări, rămîn cu totul de neînţeles cătuşele înlocuite cu tact de sculptor cu o chingă legată strîns. Statuia *Sclavului murind* este una dintre cele mai desăvîrşite creaţii ale lui Michelangelo. Sentimentul tragicului este dezvăluit aici atît de plenar încît ceva asemănător nu mai găsim la nici un artist renascentist.

Etapa următoare a vieţii lui Michelangelo este legată de lucrul la mormintele Medici (1520—1533). Aceştia au fost ani grei. Semnele crizei iminente a culturii Renaşterii deveneau tot mai evidente şi se schiţau deja contururile viitoarei reacţiuni feudale. La 7 mai 1527, trupele spaniole

au ocupat Roma supunînd-o unui jaf îngrozitor. La vestea catastrofei romane, Florenţa s-a răsculat alungîndu-i din nou pe Medici. Papa Clement VII, temîndu-se pentru soarta familiei sale, grăbit să se împace cu împăratul Carol V a şi încheiat cu el o alianţă împotriva Florenţei. Oraşul în care erau vii tradiţiile popolaniste şi spiritul cetăţenesc liber a hotărît să nu se predea. La această luptă a aderat şi Michelangelo. Din 1528, el ia parte activă la întărirea oraşului şi în 1529 este numit *governatore generale* al tuturor fortificaţiilor. Şi aici se petrece o poveste bizară provocată probabil de Malatesta Baglione care va avea ulterior rolul de trădător. „Cuprins de spaimă", artistul a fugit la 21 septembrie din Florenţa în direcţia Veneţiei. Dar accesul de slăbiciune sufletească a trecut, el şi-a luat inima în dinţi şi, la 20 noiembrie, a revenit printre apărătorii oraşului, luptînd împreună cu concetăţenii săi pînă la căderea Florenţei, în august 1530. După capitulare, Michelangelo a fost nevoit să se ascundă, temîndu-se pe bună dreptate de răzbunarea lui Clement VII. Dar papa, interesat în terminarea mormintelor din capela Medici, i-a acordat artistului iertare. Probabil Michelangelo a început lucrul la statui mai mult de frica papei decît din dragoste pentru Medici. Cînd, în 1534, în Florenţa s-a consolidat puterea personală a cumplitului duce Alessandro Medici care se sprijinea pe împăratul Carol V şi pe papa Clement VII, Michelangelo a hotărît să părăsească oraşul natal şi să nu se mai înapoieze niciodată aici. A devenit emigrant, frecventînd la Roma cercurile unor emigranţi-republicani cum era şi el. În felul acesta, anii lucrului la statuile mormintelor Medici au coincis cu anii spulberării tuturor speranţelor politice şi cetăţeneşti ale lui Michelangelo.

Capela Medici se află în aşa-zisa nouă sacristie a bisericii San Lorenzo din Florenţa. Această biserică fusese înălţată cu cheltuiala familiei Medici şi, într-o criptă, sub cupolă, se odihnea trupul lui Cosimo Medici. Papa Leon X a dorit să zidească pentru membrii mai tineri ai familiei un cavou.
 În acest scop, sacristia a fost supraetajată (încă

înainte ca Michelangelo să fi început să lucreze. După proiectul lui au fost făcute numai cupola sferoidală și luminatorul. Avînd de-a face cu o construcție terminată, artistul s-a limitat la schimbarea lipsită de importanță a plasării ferestrelor și a purces apoi la proiectarea finisării interiorului care se datorează integral concepției sale. Inițial s-a preconizat ridicarea în centrul capelei a unui mormînt asemenea unei construcții independente. S-a vînturat apoi varianta cu trei morminte amplasate de-a lungul pereților (mormintele individuale ale strănepoților lui Cosimo-Giuliano, duce de Nemours (mort la 1516), și Lorenzo, duce de Urbino (mort la 1519) — de-a lungul pereților laterali, și mormîntul dublu al nepoților lui Cosimo, Lorenzo și Giuliano — aproape de peretele de la intrare). În cele din urmă, artistul a executat numai două morminte laterale și o statuie a Madonei, aflată aproape de peretele de la intrare.

Capela Medici este o încăpere relativ mică (11,0×11,0 m) de formă rectangulară. Organizînd interiorul, Michelangelo s-a orientat după felul cum a fost amenajată vechea sacristie executată după proiectul lui Brunelleschi. El a împărțit pereții pe verticală prin pilaștri corintici, cu caneluri, a despărțit o zonă de alta cu ajutorul cornișelor și a recurs la contrastul îndrăgit de Brunelleschi, dintre peretele alb și elementele despărțitoare gri închis (pietra serena). În acest sistem de „carcasă", Michelangelo a introdus o serie de schimbări esențiale. Înainte de toate, el și-a propus drept sarcină să alungească pe verticală întreaga compoziție arhitecturală a interiorului pentru ca acesta să pară mai armonios și mai înalt. Pentru aceasta el introduce o zonă intermediară suplimentară, absentă în vechea sacristie, îngustează în partea de sus ancadramentul ferestrelor prin lunetele celei de-a treia zone pentru a sublinia tendința mișcării în sus, în sfîrșit, dă casetele cupolei în racursi, potențînd astfel impresia de adîncime a acesteia. Pilaștrii și cornișa zonei inferioare servesc drept „ramă" pentru morminte. Și aici se manifestă în mod vădit noile principii artistice

ale lui Michelangelo. Dacă la arhitecții din quattrocento, cadrul și conținutul ce-l umple acesta nu vin niciodată în contradicție, fapt care făcea ca alcătuirea compozițională să pară deosebit de clară și de ușoară, la Michelangelo conținutul greu și masiv intră în conflict cu ancadramentul ușor, ceea ce face limbajul arhitectural cu mult mai dinamic.

Mormintele așezate între pilaștri sînt mult mai greoaie decît ancadramentul arhitectural întunecat, în limitele căruia sînt atît de strîmtorate încît parcă îl împing în lături. Acest lucru este exprimat nu numai în caracterul plastic accentuat al tuturor detaliilor arhitecturale ale mormintelor (sarcofagele, pilaștrii dubli; cornișele și atticurile cu decroșuri, frontoanele semicirculare grele ce abia încap în locurile rezervate lor deasupra nișelor laterale), ci și în faptul că artistul nu se teme să întrerupă liniile ancadramentului prin acele părți ale statuilor și arhitecturii care ies din limitele lui (picioarele *Serii* și *Nopții,* frontoanele semicirculare). Dacă în conformitate cu intenția lui Michelangelo ar fi fost realizate figurile zeităților apelor, destinate să împodobească postamentul sarcofagelor, ele ar fi depășit și mai mult limitele ancadramentului.

Un raport asemănător ca dinamism între ancadrament și partea de încadrat întîlnim și în spațiile laterale dintre ferestre. Deasupra unor uși mici, sînt amplasate nișe-tabernacole de formă rectangulară care sînt prevăzute cu ancadramente greoaie, foarte complicate ca profil, pentru care locul ce le-a fost repartizat este evident prea strîmt. Și aici ele ies în afara pilaștrilor ce le flanchează, dînd naștere unui conflict al unor forțe contradictorii. Astfel, registrul inferior al capelei dobîndește forță plastică deosebită și monumentalitate.

Mormintele lui Lorenzo și Giuliano, spre deosebire de cavourile din quattrocento care de obicei se mențineau aproape de planul peretelui, sînt desfășurate liber în spațiu. În zona cea mai avansată, pe postamentele sarcofagelor, urmau să fie amplasate figurile zeităților apelor, care au rămas neexecutate. În următoarea zonă a spațiului se află sarcofagele cu figurile *Dimineții, Serii, Zilei* și *Nopții.*

Mai departe, urmează peretele mormîntului cu nişele şi, în sfîrşit, în nişe sînt puse statuile ducilor răposaţi. În felul acesta avem aici patru zone spaţiale. Figurile de pe sarcofage sînt reunite compoziţional cu figurile ducilor după principiul triunghiului, dar ceea ce este caracteristic, vîrfurile de sus ale acestor triunghiuri (capetele ducilor) sînt împinse în adîncimea nişelor. De aceea, compoziţia figurativă nu se proiectează pe suprafaţa plană, ci se construieşte liberă în spaţiu, fapt prin care se subliniază stereometrismul ei.

În sus, relieful mormîntului descreşte înlesnind trecerea spre a doua zonă, unde nu există nici un fel de elemente decorative sau elemente despărţitoare greoaie şi unde, potrivit intenţiei lui Michelangelo, lunetele urmau să fie pictate (artistul intenţiona să zugrăvească aici învierea lui Cristos şi două scene din istoria despre şarpele de aramă).

Dacă mormintele din sec. al XV-lea sînt percepute ca o completare artificială a arhitecturii, la Michelangelo, arhitectura şi sculptura sînt reunite într-o concepţie unitară. Şi cu toate că în această concepţie totul este construit pe contraste, unitatea nu este abolită, întrucît avem aici o unitate a contrariilor: acoperişurile înclinate, scurte, ale sarcofagelor pe deoparte şi figurile puternice care cu greu îşi găsesc loc să stea culcate pe ele, de altă parte; melancolicul, gînditorul Lorenzo, pe de o parte şi dinamicul Giuliano, pe de alta; sarcofagele împinse puternic înainte, pe de o parte, şi nişele cu statuile răposaţilor retrase în adîncime, pe de alta; ancadramentul arhitectonic fin, uşor — şi conţinutul lui supraîncărcat cu forme plastice; uşile mici — şi masivele nişe-tabernacol ce apasă deasupra lor; în sfrîşit, greoiul registru inferior, pe de o parte — şi porţiunile superioare ale capelei extrem de uşoare, de altă parte. Enumerarea acestor contraste ar putea să continue fără dificultate. Într-un grad însemnat, tocmai ele determină acea dinamică interioară care este proprie atît profilului arhitectural al întregii capele cît şi statuilor ce-o împodobesc. Dar pentru a preţui cum trebuie măreţia şi profunzimea concepţiei lui

Michelangelo, trebuie privit fiecare mormînt separat. Numai atunci sculptura lor începe să grăiască în limbajul ei tragic şi puternic.

Pe măsură ce se apropia de vîrsta de cincizeci de ani, Michelangelo a început să dea tot mai des semne de oboseală. „Dacă lucrez o zi — scria el în iulie 1523 — trebuie să mă odihnesc patru." Doi ani mai tîrziu, la 24 octombrie, se plîngea prietenului său Fattucci că i-au slăbit puterile şi că este bătrîn. Avînd asemenea stări sufleteşti, tema mormintelor îi apărea ca înrudită spiritual întrucît corespundea în multe privinţe gîndurilor lui despre moarte care nu-l părăseau niciodată. Şi totuşi, el a lucrat cu energia care-i era proprie şi cu multă tenacitate. Între 1524 şi 1526 au fost realizate modelele statuilor, iar între 1525 şi 1533 statuile însele. O parte dintre figuri au rămas neterminate (mai ales *Ziua*) ceea ce nu dăunează însă deloc impresiei generale, întrucît „non finitul" îşi are totdeauna la Michelangelo expresivitatea sa deosebită.

S-au scris munţi de cărţi şi de articole despre sensul ideatic al mormintelor Medici. S-a făcut încercarea de a se vedea în ele şi reflectarea reprezentărilor despre univers (Varchi), şi cea a gîndurilor despre timpul atotmistuitor (Condivi), şi cea a mîhnirii prilejuite de pierderea libertăţii de către Florenţa (Guillaume şi Olivière), şi cea a urii faţă de tirania Medicilor (Niccolini), şi cea a imnurilor lui Ambrosio (Brockhaus) şi cea a cîntecelor de carnaval din sec. al XV-lea (Steinmann), şi cea a platonicului „Fedon" (Uri), şi cea a concepţiilor filosofice ale neoplatonicienilor (Borinski, Tolnay, Panofsky). După părerea lui Panofsky, zona inferioară cu figurile zeităţilor apei, simbolizează lumea subpămînteană, zona mormintelor propriu-zise simbolizează împărăţia naturii, zona cu statuile ducilor care, chipurile, întruchipează nemurirea sufletului, simbolizează sfera cerească şi, în sfîrşit, zona brîului mijlociu al peretelui — sfera supracerească. Toate explicaţiile de acest gen suferă de unul şi acelaşi neajuns. Ele pornesc de la premisa potrivit căreia Michelangelo ar fi ilustrat prin creaţia sa nu ştiu ce programe ideologice dezvoltate sau

anumite opere literare concrete. De fapt, însă, artistul n-a ilustrat nimic, ci a întruchipat în imagini plastice lumea simțămintelor și gîndurilor sale influențate de ceea ce-l înconjura în realitatea concretă și ceea ce el, ca orice mare artist, nu putea să nu oglindească în opera sa. Și oglindind aceasta, el nu putea să n-o facă în forme atît de universale încît cele redate să dobîndească semnificații general umane.

Figurile statuilor *Dimineața, Ziua, Seara, Noaptea* au fost alese de Michelangelo ca simboluri ale timpului ce se scurge repede, apropiindu-l pe om de moarte. De aceea el a și dat aceste figuri pe capacele sarcofagelor, unde ele erau chemate să aducă aminte despre caracterul efemer al existenței omenești. Acest lucru l-a înțeles deja foarte bine Condivi și în favoarea unei atari interpretări pledează însemnările în proză pentru o poezie, chiar ale lui Michelangelo:

„*El Di e la Notte parlano, e dicono: — Noi abbiàno*
col nostro veloce corso condotto alla morte el
duca Giuliano; è ben giusto che e'ne facci
vendetta come fa. E la vendetta è questa: che
avendo noi morto lui, lui così morto ha tolto
la luce a noi e cogli occhi chiusi ha serrato
e'nostri, che non risplendon più sopra la
terra"*. (14).

Aceste însemnări nu lasă loc la îndoială privind motivele pentru care Michelangelo a ales pentru împodobirea sarcofagelor figurile *Dimineții, Zilei, Serii* și *Nopții*. Ele simbolizează goana inexorabilă a timpului. Dar luată în sine, fiecare figură își are sensul ei, întruchipînd un caracter anumit și o anumită nuanță a trăirii sufletești, ceea ce, pentru arta sec. al XVI-lea, era deja ceva cu totul nou.

* Ziua și Noaptea vorbesc și prezic: prin fuga noastră grăbită, noi l-am dus la moarte pe ducele Giuliano. Este drept că el s-a răzbunat pe noi și această răzbunare este aceasta: deși noi l-am dus la moarte, el, murind, ne-a răpit lumina și închizînd ochii (pe veci) ni i-a închis și pe ai noștri care niciodată nu vor mai străluci deasupra pămîntului".

Comparînd statuile capelei Medici cu operele mai timpurii ale artistului, nu este greu de constatat schimbarea proporțiilor corpului omenesc: ele au devenit mai alungite, membrele s-au subțiat, capetele s-au micșorat puțin ca dimensiuni. În construirea compozițională a figurii, Michelangelo preferă axul îndoit celui drept, ceea ce potențează dinamismul imaginii. El tratează suprafața corpului mai sintetic, evitînd fragmentările de prisos care fărămițează planul. Dacă înainte artistul privea figura umană ca punct central al forțelor imanente ei, în capela Medici ea se manifestă tot mai des ca o unealtă a unor forțe impersonale, aflate în afara ei. De aici se naște tragismul imaginii și acel profund conflict lăuntric ce ne trezește în mod involuntar în minte eroii lui Euripide.

Pe capacul sarcofagului de la mormîntul lui Lorenzo, Michelangelo a amplasat imaginea *Dimineții* (aurora) și pe cea a *Serii* (crepuscolo). În *Dimineața*, este redată trezirea chinuitoare dintr-un somn adînc ce încătușează corpul ca de plumb. Aurora încearcă să se ridice sprijinindu-se pe piciorul stîng, dar mișcarea se anulează imediat. Mîna stîngă ce eliberează fața de învelitoare încremenește parcă în aer fără a termina mișcarea începută. Privirea cu care Aurora întîmpină ziua ce începe este plină de presimțirea unor noi suferințe. Capul nu are puteri să se îndrepte. Asemenea corpului, el este gata să se cufunde din nou în starea de liniște deplină. Chiar și oftatul greu, ce scapă din gura întredeschisă, se stinge într-o clipită. Acest contrast zguduitor între corpul feciorelnic înfloritor și sufletul obosit de moarte ce sălășluiește în el ridică statuia Aurorei pe cele mai înalte culmi ale artei. Și pentru a potența tragismul acestei imagini, Michelangelo încinge torsul Aurorei cu o panglică — simbol al robiei.

Cu totul în alt fel este gîndită și tratată imaginea *Serii*. Figura se cufundă în somn. Mîna stîngă susține anevoie corpul ce se lasă în jos, capul cade în piept și, peste cîteva clipe, piciorul drept dat

neglijent în lături se va întinde şi întregul corp va căpăta o poziţie orizontală. Ca şi cînd s-ar strădui să sublinieze căderea amurgului, cînd toate obiectele par învăluite în ceaţă, Michelangelo a lăsat în mod conştient neterminate faţa, mîinile şi picioarele. Aici suprafaţa pietrei are un aspect neregulat, producînd un efect de fină vibraţie picturală.

Statuia lui Lorenzo Medici nu are nimic portretistic. Se ştie că Michelangelo avea o atitudine extrem de negativă faţă de portret ca atare. Vasari scrie direct: „... Michelangelo l-a înfăţişat pe messer Tommaso într-un mare desen în mărime naturală; nici înainte şi nici după aceea, el n-a făcut portrete, fiindcă îl înspăimînta gîndul de a desena un om viu dacă acesta nu este de o frumuseţe neobişnuită". În portretele din sec. al XVI-lea ajunse pînă la noi, Lorenzo are o cu totul altă înfăţişare decît cea pe care i-a conferit-o Michelangelo în statuia sa. Artistul creează un tip generalizat de om cufundat în gînduri, înclinat spre melancolie şi spre un mod de viaţă contemplativ. Nu degeaba încă din sec. al XVI-lea, cu limba lor ascuţită, florentinii numeau statuia „il Pensieroso" (gînditorul). Figura lui Lorenzo poartă pecetea unei admirabile nobleţi. Degetul arătător al mîinii stîngi ce se sprijinea de caseta cu bijuterii, este dus la buze. Acest gest simbolizează tăcerea. Umbra coifului greu îi cade pe faţă ca şi cînd ar sublinia greutatea gîndurilor. Michelangelo îşi plasează figura în spaţiu cu iscusinţa lui obişnuită, înlocuind axul drept cu unul uşor curbat, ceea ce i-a permis să evidenţieze plenar bogata viaţă plastică a corpului.

Un alt caracter şi un alt temperament sînt întruchipate în figura lui Giuliano, lipsită, de asemenea, de orice aluzie la o tratare portretistică. Acesta este un om de acţiune (vir activus). El poartă o armură de război şi ţine în mîini sceptrul de comandor şi o monedă — simbol al puterii. Faţa lui Giuliano este întoarsă într-o parte, iar piciorul stîng e dat înapoi. El se pregăteşte să se ridice pentru a se adresa oştilor. Figura lui

solidă, viguroasă este plină de energie. Artistul foloseşte abil poza pentru a întări impresia de activitate a corpului. Figurile lui Lorenzo şi Giuliano sînt gîndite, fără îndoială, pe contrast. În ele, Michelangelo a întruchipat două caractere diametral opuse, care se dezvăluie pe deplin şi capătă un profund sens lăuntric numai confruntate unul cu altul. Acest principiu al „ciclului", nou pentru arta renascentistă, este prefigurat deja în figurile *Sclavilor;* în statuile mormintelor el capătă o dezvoltare ulterioară.

Michelangelo a împodobit sarcofagul mormîntului lui Giuliano cu figurile *Zilei* şi *Nopţii.* Deşi capul şi mîna dreaptă a primei figuri au rămas neterminate, statuia produce o foarte puternică impresie. Ea aminteşte o lavină puternică. Sculptorul îngrămădeşte munţi de muşchi; în capul ce priveşte de după umeri este ceva ameninţător. Aici se fac simţite în mod vădit ecouri din imaginile titanice ale Capelei Sixtine. Subliniind prin toate mijloacele forţa fizică a *Zilei,* Michelangelo potenţează prin aceasta contrastul dintre ea şi *Noaptea* care se afirmă ca purtătoare a unor stări de spirit cu totul diferite.

În imaginea *Nopţii,* artistul a redat starea de sublimă epuizare a forţelor spirituale şi fizice. Pielea îi este ofilită, atinsă de riduri — timpul şi-a lăsat pe ea pecetea lui nemiloasă. În locul poziţiei energice a corpului din *Ziua,* în *Noaptea* constatăm o poziţie de jenă şi un fel de îngheţare a mişcării; în locul muşchilor solizi, elastici — un sîn flasc, moale, în locul piciorului întins energic — un picior ridicat cu greu ca reazem pentru mînă. Mîna dreaptă îndoită din cot abia este în stare să ţină capul plecat care este cufundat într-o umbră adîncă. Este acea poză chinuitor de incomodă pe care o are omul cînd visează urît. Mănunchiul de mac, bufniţa şi masca fac aluzie la coşmarurile nocturne care otrăvesc somnul *Nopţii,* obosită de moarte. Sensul dat de Michelangelo acestei imagini îl dezvăluie artistul însuşi, în epigrama scrisă în anul 1545 ca răspuns la următoarea epigramă a lui Giovanni Strozzi:

„Noaptea ce doarme-așa de dulce-n fața ta
E o piatră însuflețită de înger:
Este imobilă, dar are-n ea flacăra vieții,
Trezește-o doar — și ea îți va vorbi“.

În gura *Nopții,* Michelangelo a pus aceste cuvinte amare:

„Caro m'è'l sonno, e più l'esser di sasso
mente che'l danno e la vergognia dura;
non veder, non sentir m'è gran ventura;
*però non mi destar, deh, parla basso“** (247).

Pentru capela Medici, Michelangelo a mai modelat două statui — o madonă și un băiat lăsat pe vine (Ermitaj). Statuia Madonei este înălțată pe un postament aproape de peretele de la intrare. Ea este concepută să fie privită din mai multe puncte situate în semicerc, din fiecare nou punct de vedere apărînd un aspect cu totul nou de o rară frumusețe și expresivitate plastică. Maria alăptează pruncul așezat călare pe genunchii ei. Ea stă picior peste picior și a dat foarte mult umărul drept înapoi. Această mișcare neobișnuită conferă figurii un imens dinamism interior. Compusă cu multă artă, figura lui Cristos îl îmbie pe privitor să înconjure statuia. Aceasta a rămas neterminată (în afară de figura lui Isus care, însă, nu este netezită). Și aici marmura, prelucrată pe alocuri grosolan, iar pe alocuri lăsată în stare brută, are o factură atît de nobilă încît involuntar „nonfinitul“ statuii este înțeles ca un procedeu folosit în mod conștient de către marele sculptor care știa să prețuiască frumusețea „pietrei sălbatice“.

Statuia de la Ermitaj a băiatului așezat pe vine a fost probabil destinată pentru a împodobi antablamentul mormîntului dublu din capela Medici, nerealizat pînă la urmă. Această figură neterminată, păstrînd urmele unghetei, servește drept ilus-

* Mi-e somnul prețios și-mi pare bine
că piatră sînt și-am simțuri adormite
cît timp în jur e crimă și rușine
Nu mă trezi. Vorbește pe șoptite ... (247).
(Trad. C. D. Zeletin, *Op. cit.*, p. 215).

trație pregnantă a cuvintelor lui Michelangelo care afirma că o bună statuie poate să fie dată de rîpă fără primejdia de-a se vătăma. Artistul avea fără îndoială în vedere o compoziție care să se „înscrie“ cel mai bine în forma inițială a cadrului de piatră și care ar fi cît se poate de compactă și de concentrată. Sub acest aspect, statuia de la Ermitaj poate fi comparată numai cu operele sculpturii egiptene.

Lucrînd la mormintele din capela Medici, Michelangelo s-a pregătit extrem de meticulos pentru realizarea ideii sale. El singur a ales în carierele de piatră de la Carrara sorturile de marmură ce-i trebuiau. Pentru toate părțile de arhitectură, el a ales o marmură albă de o tonalitate rece, cu vine cenușii, iar pentru statui, o marmură gălbuie, caldă ca tonalitate, asemănătoare în culoare cu fildeșul. După prelucrarea prealabilă a pietrei cu șpițul maestrul a apelat la unghetă pe care o stăpînea la perfecție. Uneori dinții unghetei lasă pe suprafața pietrei linii abia sesizabile, iar alteori, brazde adînci. Adesea, urmele dinților unghetei se întretaie și atunci factura pietrei amintește foarte mult de desenele în peniță ale lui Michelangelo. Aceste linii foarte fine întretăiate, fără a răpi pietrei duritatea, conferă în același timp suprafeței ei viață și mișcare. Aici ne vine involuntar în minte factura tablourilor tîrzii ale lui Tițian în care scriitura individuală a artistului se afirmă la fel de palpabilă. Cînd aceasta corespundea ideii sale creatoare, Michelangelo șlefuia cu migală piatra (ca în statuile *Dimineața* și *Noaptea*). Dar pentru obținerea efectelor plastice dorite, el nu socotea șlefuirea obligatorie. Registrul procedeelor sale pentru realizarea facturii era neobișnuit de vast. Și este de ajuns să compari capul prelucrat cu îndrăzneală al *Zilei* cu capul învăluit într-o ceață subțire al *Serii* și cu capul dus pînă la ultimul stadiu de finisare și polisare al *Dimineții*, pentru a înțelege cît de diferite erau procedeele tehnice pe care le stăpînea maestrul.

Mormintele Medicilor constituie principala creație a lui Michelangelo din anii 20—30. Dar în

același timp, el a lucrat și la alte opere: de pildă, la statuia lui Cristos pentru biserica Santa Maria Sopra Minerva, din Roma (1519—1520), fiind una dintre lucrările cele mai puțin izbutite ale sculptorului, alterată, pe deasupra, de discipolii săi; apoi la cartoanele, pierdute astăzi, pentru trei tablouri (*Leda*, 1529—1530, *Nu mă atinge*, 1531, *Venus și Cupidon* 1532—1533); la modelele pentru un grup sculptural care n-a fost realizat (*Hercules și Cacus* sau *Samson și filistinii*) ce urma să fie ridicat în Piaza della Signoria (1528 — cca 1530; s-au păstrat numai schițele preliminare și modelul de lut, în Casa Buonarroti); în sfîrșit la schițele pe tema *Învierea lui Cristos* (1525—1533).

Tot în această perioadă este datată superba statuie a lui Apollo (Muzeul Național din Florența). Fără a exista temeiuri suficiente, această lucrare a fost pusă în legătură cu mormintele Medici. Inițial (1525—1526) statuia a fost gîndită ca o figură a lui David, dar după aceea (cca 1530), a fost transformată în figura lui Apollo (praștia aruncată peste umăr a devenit tolbă). Statuia a rămas neterminată. Ea conține un fel de intimitate și de reverie, neobișnuită pentru Michelangelo. Prin bogăția plasticității, lucrarea nu are egal în creația artistului. Ea este concepută să fie receptată aproape din toate părțile, din fiecare nou unghi de vedere schimbîndu-se nu numai profilul ei general, ci și proporțiile figurii care devin cînd mai scunde, cînd mai elansate. O asemenea rezolvare putea să dea numai un sculptor înnăscut, obișnuit să aprecieze cu o precizie ireproșabilă posibilitățile virtuale ale blocului de piatră.

În anul 1532, Michelangelo a făcut cunoștință cu Tommaso Cavalieri. Acest tînăr aparținînd unei familii nobile romane se deosebea printr-o remarcabilă frumusețe și printr-o mare noblețe sufletească. Artistul a văzut în el, întruchipat în carne și oase, propriul său ideal de frumusețe. Prietenia lor platonică s-a prelungit peste treizeci de ani și Michelangelo i-a dedicat lui Cavalieri multe sonete ale căror versuri respiră fiecare un sentiment înalt și pur. Artistul i-a dăruit, de asemenea, lui Cavalieri o serie de desene pe teme antice (*Căderea lui Phaeton*, *Tityos*, *Ganimede*, *Bachanala copiilor*). Aceste desene executate într-o manieră neobișnuit de minuțioasă, în sanguină sau în creion italian, urmau să servească drept modele după care Cavalieri învăța să deseneze, acesta fiind un pasionat admirator al artei antice și posesorul unei colecții de opere antice de prima mînă. O parte din desenele respective au ajuns pînă la noi în original, altă parte în vechi copii. Toate contururile se deosebesc prin claritate plastică și formele sînt modelate cu o acuratețe întrucîtva ostentativă, ceea ce se explică prin caracterul didactic al desenelor.

Primii ani ai deceniului patru reprezintă o importantă piatră de hotar nu numai în creația lui Michelangelo, ci și în istoria întregii Italii. Căderea Florenței republicane în 1530 a servit ca semnal pentru ofensiva reacțiunii feudale. Din 1534, Alessandro Medici a început să cîrmuiască orașul cu titlul de duce ereditar. După asasinarea lui în 1537, duce al Toscanei a venit Cosimo Medici, de asemenea cu sprijiniul spaniolilor. Politician rece și calculat, despot crud, Cosimo a promovat o politică pur absolutistă, ostilă burgheziei, dar răspunzînd în totul intereselor marilor proprietari funciari. Sînt restabilite drepturile feudale și moșierești demult abolite, se introducea legea majoratului îndreptată împotriva fărîmițării proprietății asupra pămîntului, iar comerțul devine un monopol al vistieriei. La curte se instituise severa etichetă spaniolă, absolut neobișnuită pentru oamenii Renașterii și care impunea mișcări țepene, morga placidă a fețelor și culoarea neagră în îmbrăcăminte (cea mai deplină reflectare a acestei noi idealuri și-au găsit-o în portretele lui Bronzino). Concomitent, sînt lichidate toate cuceririle democratice ale epocii renascentiste: începînd cu deceniul cinci, începe urmărirea sistematică a umaniștilor cu gîndirea cea mai progresistă (Ochino, Vergerio, Cardinalul Morone ș.a.); în anul 1542, la Roma ia ființă „Congregația sfintei inchiziții"; în 1543 este introdusă cenzura. Rupîndu-se tot mai mult de mediul meșteșugăresc, artiștii se trans-

formă treptat în maeștri de curte, depinzînd în întregime de capriciile curții și ale bisericii.

Creșterea rapidă a reacțiunii feudale era însoțită inseparabil de contrareformă. Speriată de amplele mișcări reformaționiste, biserica catolică a înțeles inevitabilitatea revizuirii vechilor sale poziții. La curtea papală activa un întreg grup de persoane care insistau pentru reformarea bisericii romane. Aceștia formau o partidă puțin numeroasă de oameni instruiți, avîndu-i în frunte pe Contarini, Pole și Sadoleto. Grupul includea și o serie de umaniști care încercau să concilieze filosofia lor cu catolicismul reformat. Întoarcerea la principiile proclamate de Savanarola, reclamarea purificării morale a bisericii, proclamarea posibilității comunicării mistice nemijlocite cu dumnezeu prin evitarea dogmelor oficiale, — iată pentru ce militau acești oameni. Realitatea n-a justificat însă speranțele lor. După conciliul din Trident din 1545, dezvoltarea a urmat un cu totul alt curs și pentru căutările religioase individuale n-a mai rămas loc. Au învins fanaticii și funcționarii care reclamau supunerea oarbă, fără cîrtire, față de autoritățile bisericești.

După ce Michelangelo s-a stabilit definitiv la Roma, el s-a împrietenit cu mulți dintre aceia care s-au afirmat ca militanți pentru reforma bisericii catolice. Relații deosebit de prietenești l-au legat și de Vittoria Colonna, marchiză de Pescara. Aceasta era o femeie foarte instruită înclinată spre o religiozitate de nuanță mistică. Preceptorul ei spiritual era Bernardino Ochino și, prin Iulia Gonzaga, ea întreținea relații permanente cu Juan de Valdés. După ce Vittoria a părăsit Neapole de dragul Viterbo-ului, întîlnim în anturajul ei apropiat oameni subțiri și inteligenți ca Flamin, Carnescchi, Vittorio Soranzo, Alvise Priuli. Mutîndu-se la Roma, Vittoria Colonna a dobîndit aici un mare prieten și un înflăcărat admirator în persoana lui Michelangelo. Ei simpatizau amîndoi cu „partida reformelor", amîndoi erau cucernici, dar fără nici o nuanță de intoleranță, amîndoi se străduiau să concilieze principiile platonismului

antic cu noile idei ale catolicismului „reformat". Situația politică ce devenea din ce în ce mai încordată, nepermițînd exteriorizarea sentimentelor cetățenești ale lui Michelangelo, îl împingea pe artist pe calea căutărilor religioase profund individuale, în care elementele filosofiei umaniste se împletesc în modul cel mai ciudat cu trăirile pur religioase. În conștiința sa, frumusețea pămîntească începe să-și piardă importanța pe care el i-o acordase în anii tinereții și în anii creării celor mai bune opere ale sale. Într-o serie de sonete minunate, el preamărește dragostea ca înălțare a sufletului la nivelul frumuseții imateriale. Și tot mai des și mai insistent, în stihurile lui revine gîndul că

„tardi ama il cor quel che l'occhio non vede" *
(258)

La Roma, Michelangelo a frecventat în special cercul emigranților florentini adversari politici convinși ai ducelui Cosimo Medici. Aceștia erau Luigi del Riccio, Donato Giannotti, Roberto Strozzi, cardinalul Ridolfi. Ca și prietenii săi, Michelangelo îl ura pe Cosimo, dar în același timp se temea de el întrucît un frate și un nepot de-al său trăiau la Florența, așa încît ducele putea în orice moment să-i folosească drept ostateci. În plus, pămînturile din proprietatea sa se aflau în jurul Florenței, iar sechestrul asupra averii era în acel timp o armă răspîndită a luptei politice. Michelangelo era în continuu urmărit de agenții din Roma ai lui Cosimo care-l informau în mod regulat pe duce de fiecare pas al artistului. Astfel, de pildă, nepotul lui Michelangelo aflat la Florența îi scria pe la 1547 că Cosimo este extrem de nemulțumit de șederea lui Michelangelo, în anul 1544, în palazzo Strozzi din Roma, care-i aparținea celui mai înverșunat vrăjmaș politic al lui Medici. Ducele Cosimo făcea tot posibilul spre a-l îndupleca pe Michelangelo să se întoarcă în orașul natal. Farmecul talentului lui Michelangelo

* Inima se îndrăgostește greu de ceea ce ochii nu văd. (Trad. de C. D. Zeletin).

era atît de irezistibil încît ducele spera să profite de această înconjurîndu-și tronul cu aureola de glorie a marelui artist. Dar Michelangelo a refuzat cu obstinație toate invitațiile, recurgînd la tot felul de pretexte delicat disimulate. Vasari, acolit fidel al lui Cosimo, depinzînd total de acesta, și căutînd să obțină prin toate mijloacele bunăvoința ducelui, și-a propus să disimuleze conflictul dintre Cosino și Michelangelo, fapt pentru care în biografia artistului a recurs la o vădită mistificare. Vasari afirmă cum că Michelangelo n-a fost mulți ani la Florența „numai din pricina climatului ei". Adevăratele cauze ale emigrării lui Michelangelo din orașul natal le aflăm însă din scrisoarea lui Luigi Riccio către Roberto Strozzi aflat în Franța, datată iulie 1544 și în care Riccio îl roagă pe Strozzi să transmită regelui francez, din partea lui Michelangelo, că dacă el îi va reda Florenței libertatea, sculptorul îi va înălța pe cheltuială proprie o statuie ecvestră în Piazza della Signoria.

Despre starea sufletească grea a lui Michelangelo din anii 30—40 grăiește nu numai arta lui, ci și poezia sa în care tot mai des și mai deschis răsună note de desperare:

„Quand'il servo il signor d'aspra catena
senz'altra speme in carcer tien legato,
volge in tal uso el suo misero stato,
*che libertà domanderebbe appena"** (25)

Într-o altă poezie, Michelangelo schițează un tablou încă și mai tragic al existenței:

„Condotto da molt'anni all'ultim'ore,
tardi conosco, o mondo, i tuo dilecti:
la pace che non ài altrui promecti,
e quiel riposo c'anzi al nascer muore.
La vergognia e'l timore

* Cînd robu-i de stăpîn ținut în fiare
și nu mai sînt speranțe ca să-l fure,
atît se-obișnuiește să îndure,
că-abia de mai gîndește la scăpare
(Trad. C. D. Zeletin, *op. cit.*, p. 37).

degli anni, c'or prescrive
il ciel, non mi rinnuova
che'l vecchio e dolce errore,
nel qual chi troppo vive
l'anima 'ncide e nulla al corpo giova.
Il dico e so per pruova
di me, che'n ciel quel sol à miglior sorte
*ch'ebbe al suo porto più presso la morte"** (133)

După încheierea, în anul 1532, a unui nou contract pentru mormîntul lui Iuliu II, Michelangelo a modelat, fiind încă la Florența, cîteva statui pentru complexul respectiv. Toate au rămas însă neterminate.

Prima dintre ele înfățișează *Victoria* (se poate ca ea să fi fost destinată pentru nișa inferioară din partea stîngă). Un tînăr erou ține sub genunchi, culcat la pămînt, un învins foarte încovoiat. Figura învingătorului este redată într-o poziție atît de complicată încît privitorul are involuntar senzația că mișcarea fixată aici are ceva ostentativ și artificial. Nu degeaba această statuie s-a bucurat de o atît de largă popularitate printre manieriști. Neobișnuită pentru Michelangelo este și multitudinea de fațete a figurii. Cum se știe, artistul prefera ca statuile lui să fie cel mai bine receptate în condițiile descrierii unui arc în fața lor. În prelucrarea marmurei, Michelangelo a folosit polizarea (torsul, picioarele, părul) și o factură

* În ora de pe urmă, ajuns-am a cunoaște
Deliciile tale, tîrziu, o lume! Vai,
Promiți la alții pacea pe care tu n-o ai
Și liniștea ce moare înainte de-a se naște!
Rușinea anilor, sfiala
Pe care cerul mi-o prescrie,
Nu-mi pot schimba greșeala
Străveche și atît de dulce mie,
În care mă complac de-o veșnicie,
Ce sufletul ucide și trupul amenință
O spun din proprie știință
Mai bună-n cer e soarta pentru acela care
Îndată după naștere și moare 133 (CIX, 34)

Trad. de C.D. Zeletin
(în *Lirica Renașterii italiene*,
Editura Tineretului, 1966, p. 173)

mai liberă (faţa), unde a folosit ungheta. Mîna stîngă a învingătorului şi figura învinsului au rămas neterminate. Este interesant şi următorul detaliu: pupila este marcată numai în ochiul drept.

Grupul *Victoria*, întrucîtva neobişnuit pentru Michelangelo, ca intenţie ideatică şi ca rezolvare formală, a dat naştere la cele mai diferite interpretări. Justi vede în el un simbol al înrobirii Florenţei de către ducele Alessandro Medici; Brinckmann vede o alegorie a lui Eros în faţa căruia este neputincios bătrînul luat de el în captivitate. În condiţiile unei asemenea interpretări, Brinckmann este înclinat să vadă în figura învingătorului chipul idealizat al lui Cavalieri, iar în figura învinsului — portretul lui Michelangelo. Este mult mai aproape de adevăr Romain Rolland care a sesizat cu subtilitate în statuie o nuanţă esenţială pentru justa ei înţelegere. „În momentul — scrie Romain Rolland — cînd învingătorul trebuie să aplice lovitura, el se opreşte şi îşi întoarce într-o parte faţa tristă şi privirea sa nehotărîtă. Mîna i se îndoaie spre piept. Se retrage înapoi, nu mai doreşte victoria, o dispreţuieşte. El a biruit. El este învins. El reprezintă imaginea Îndoielii eroice, imaginea Victoriei cu aripile frînte... acesta este însuşi Michelangelo şi simbolul întregii sale vieţi".

Pentru mormîntul lui Iuliu, Michelangelo a realizat, în anii '30, şi patru figuri de *Sclavi*, rămase neterminate (înainte ele se păstrau în grota Grădinii Boboli, iar în prezent se află în Academia de arte frumoase din Florenţa). În aceste figuri se vede lupta chinuitoare dintre forţa ce aspiră la fericire şi dezrobire deplină şi masa de piatră greoaie, amorfă, ce-şi apără cu gelozie drepturile sale. Din cauză că cele patru statui nu sînt terminate, sporeşte impresia damnării tragice a prizonierilor încătuşaţi de piatră. Avem involuntar impresia că personajele respective duc o luptă fără speranţă. Dar totodată, această ciocnire între forţe opuse dă naştere la o unitate nouă, superioară — unitatea contrariilor. Ceea ce tinde spre eliberare şi ceea ce împiedică acest lucru se contopeşte într-un tot şi fenomenul îi apare privitorului ca

şi cînd s-ar fi oprit pe neaşteptate în clipa în care forţele hotărîtoare ale vieţii se înalţă una împotriva celeilalte. Probabil tocmai la un asemenea fenomen s-a gîndit Heraclit scriind următoarele cuvinte remarcabile: „Lupta este dreptatea lumii, părintele şi regele tuturor lucrurilor"; „Ceea ce presupune împotrivire se întăreşte reciproc, ceea ce presupune nepotrivire merge împreună"; „pe direcţie opusă este întemeiată armonia lumii, asemenea lirei şi arcului". Dacă pentru Heraclit lumea ca întreg este o veşnică luptă a contrariilor, apoi la Michelangelo ne izbim de o concepţie artistică în care contradicţia între sufletul ce tinde să se înalţe şi corpul care nu-i dă drumul din îmbrăţişările sale, se transformă din conflict dualist în imagine a integrităţii absolute. Altfel spus, mişcarea corpului, incluzînd şi poziţia cea mai bruscă este receptată ca expresie organică a efectului, conflictul între corp şi spirit dezvăluindu-se de către sculptor ca o luptă a tendinţelor contrare din viaţa corpului însuşi.

După încheierea, în 1542, a noului contract pentru mormîntul lui Iuliu II, lucrările au mers în ritm susţinut şi către 1545 cavoul era gata. Dar cu ce preţ! Ceea ce vedem astăzi în biserica San Pietro in Vincoli din Roma, este infinit departe de intenţia iniţială. Majoritatea statuilor ce împodobesc mormîntul (Raşela, Lia, Madonna, prorocul, Sibila, portretul lui Iuliu II) au fost terminate fie de maestrul însuşi, fie de elevii lui (Rafaello da Montelupo, Tommaso di Pietro Boscoli şi alţii). Cît priveşte arhitectura mormîntului, ea arăta acum rece şi pustie. Epoca contrareformei i-a imprimat pecetea ei greoaie şi nivelatoare. Toate nudurile au fost alungate fără milă, hermele feminine au fost înlocuite cu altele bărbăteşti învăluite în veşminte. În statui a apărut netezirea academică cu totul străină lui Michelangelo şi care era rezultatul intervenţiei unor discipoli lipsiţi de har. Chipurile au devenit impersonale şi încremenite, mişcările moleşite şi stereotipe. În această ambianţă anemică, Moise are atîta forţă vitală şi energie încît pare un om de pe o

altă planetă. Mormîntul lui Iuliu II demonstrează cu pregnanță cît de dăunătoare a fost pentru artă acțiunea asupra ei a ideilor și gusturilor contrareformei.

Întorcîndu-ne la activitatea artistică a lui Michelangelo din anii '30, se cuvine să amintim înainte de toate o sculptură a sa care constituie un ecou la asasinarea de către Lorenzino de Medici a ducelui Alessandro. Evenimentul s-a petrecut la 6 ianuarie 1537 și a reînviat speranțele republicanilor în eliberarea Florenței de sub tiranie. „Noul Brutus“ era proslăvit în fel și chip; în legătură cu aceasta, prietenul lui Michelangelo, Donato Giannotti s-a adresat sculptorului cu rugămintea de a executa un bust al lui *Brutus* pentru cardinalul Ridolfi. În ambianța emigranților florentini aveau loc discuții însuflețite dintre legitimitatea asasinatului politic și majoritatea erau înclinați să creadă că Dante n-a avut dreptate cînd i-a plasat pe Brutus și pe Cassius în iad. Bustul lui *Brutus* modelat de Michelangelo se află sub influența neîndoielnică a portretelor romane ale lui Caracalla. Artistul l-a înfățișat pe asasinul lui Iulius Cezar cu capul întors puternic spre dreapta, configurînd bustului drapat în togă antică o ținută mîndră. În fața noastră se află tribunul popular inteligent, hotărît, voluntar. În această imagine, poate pentru ultima oară în cariera de sculptor a artistului, se simt ecouri vii din credința pur renascentistă în posibilitățile nelimitate ale omului. Caracterul lui Brutus este exprimat admirabil prin privirea îndrăzneață, prin buzele strînse puternic, prin pomeții accentuați, prin relieful puternic modelat al feței. Părul este redat cu ajutorul grabinei, fața — cu ajutorul unghetei ai cărei zimți au lăsat pe suprafața pietrei urmele unor foarte fine linii ce se întretaie. O parte a gîtului și drapajul au fost terminate de Tiberio Calcagni, unul dintre discipolii preferați ai lui Michelangelo.

Principala lucrare a anilor '30 este imensa frescă *Judecata de apoi,* pe peretele altarului din Capela Sixtină. Maestrul a muncit la ea aproape șase ani (1535—1541). În ceea ce privește alcătuirea

ei compozițională, această frescă n-are nici o legătură nici cu pictura pereților nici cu cea a plafonului. În ansamblul interiorului capelei, ea are o importanță covîrșitoare. Și de la prima vedere, te zguduie prin dinamismul și prin amploarea ei monumentală.

Plecînd de la textul evanghelic (Evanghelia de la Matei, XXIV, 30—31), Michelangelo înfățișează nu scena judecății în care „împăratul ceresc“ i-a împărțit deja pe toți cei înviați în drepți și păcătoși, ci momentul care-i precedează imediat acestuia (adventus Domini): apariția lui Cristos deasupra norilor, cînd „vor plînge toate noroadele pămîntului și vor vedea pe Fiul Omului venind pe norii cerului cu putere și cu slavă multă“*. Michelangelo tratează acest moment ca pe o grandioasă catastrofă cosmică în care rămîne foarte puțin din felul tradițional bisericesc de a înțelege tema dată. Aproape toate figurile sînt zugrăvite goale, sfinții sînt lipsiți de nimburi, iar îngerii n-au aripi. Cristos ridicînd într-un gest înfricoșător mîna dreaptă, seamănă mai degrabă cu Jupiter tonans decît cu un zeu creștin. Aici îngerii nu se deosebesc de sfinți, păcătoșii de cei drepți și bărbații de femei. Pe toți îi poartă neîndurător același torent de mișcare, ei toți se înconvoaie și se chircesc din cauza groazei care i-a cuprins. Acestei mișcări i-a fost imprimat un sens giratoriu și privitorul nu se îndoiește că mănunchiurile și ciorchinii de trupuri puternice sînt dirijate de nu se știe ce forță aflată deasupra lor și căreia ele nu i se pot opune. Centrul mișcării în cerc îl constituie figura lui Cristos. Și cu cît privim mai atent compoziția în ansamblu a frescei, cu atît mai stăruitoare devine senzația că în fața noastră se află o imensă roată a norocului ce se învîrtește antrenînd în vîrtejul ei năprasnic tot alte și alte vieți omenești dintre care nici una nu se poate sustrage fatum-ului. Într-o asemenea interpretare a catastrofei cosmice nu mai rămîne loc pentru erou și pentru fapta eroică, precum nu mai rămîne loc

* Trad. după ediția Bibliei din 1968 (n. trad.)

pentru îndurare. Nu întîmplător Maria nu-l roagă pe Cristos să ierte, ci temătoare, se strînge lîngă el, cuprinsă de spaimă în fața stihiei dezlănțuite a necazurilor și nenorocirilor omenești.

Toate elementele tradiționale din imaginea *Judecății de apoi* au fost interpretate de Michelangelo în conformitate cu concepția sa generală. El a renunțat la împărțirea compoziției în registre orizontale, întrucît el a pus la temelia ei principiul mișcării giratorii. El alungește întreaga compoziție pe verticală și încearcă destul de uniform suprafața peretelui cu figuri, limitîndu-se doar la mici spații între ele. El renunță total la orice caracterizare a mediului concret. Ca fundal pentru figuri, slujește doar cerul schimbător ca intensitate a culorii sale albastre, precum și pămîntul cufundat în beznă. La stînga, sînt zugrăvite mormintele deschise și morții sculați din ele; mai sus — sufletele ce se înalță, iar și mai sus — drepții și cel mai sus, la stînga și la dreapta — îngerii purtînd uneltele de tortură ale lui Cristos. În dreapta sînt zugrăviți din nou drepții; mai jos de ei, tot la dreapta — titanii răzvrătiți; și mai jos — Acheron cu barca în care stă Caron gonindu-i pe păcătoși în iad. În centru, Michelangelo i-a înfățișat pe Cristos și pe Maria, iar sub ei — un grup de îngeri trîmbițași vestind începutul înfricoșătoarei judecăți. Într-o asemenea tratare, hotarul între sferele pămîntească și cerească, între drepți și păcătoși, rămîne insesizabil, ceea ce subliniază o dată în plus caracterul cosmic al catastrofei fixate de penelul artistului. La această impresie contribuie mărimea diferită a figurilor, multitudinea unghiurilor de vedere perspectivale și absența totală a perspectivei atmosferice. Gama cromatică se deosebește prin parcimonie și ascetism. Combinației coloristice de bază (fondul albastru — corpurile gri-brune) i se mai adaugă tonuri neluminoase de albastru palid, verde-oliv, oranj și roșu-ruginiu, nici unul dintre acestea nedistingîndu-se din gama generală sumbră.

Și în *Judecata de apoi* se face simțită originalitatea gîndirii plastice a lui Michelangelo. El nu

reușește să unească figurile în grupuri picturale indisolubil sudate. Fiecare figură trăiește o viață izolată din punct de vedere plastic oricît de dinamică ar fi mișcarea ei. Și acest fapt duce la izolarea tragică a imaginilor. Se știe că lucrînd la această pictură murală, Michelangelo modela figurine din lut și întorcîndu-le pe toate părțile alegea punctul de vedere care i se părea cel mai interesant pentru redarea în suprafață plană. Altfel spus, el a transpus din sculptură în pictură motive statuare. În condițiile absenței absolute a perspective atmosferice, aceste motive dobîndesc o asemenea bruschețe și impulsivitate încît, strict vorbind, artistul însuși s-a lipsit de posibilitatea de a reuni organic figurile unele cu altele. Aici și-a spus cuvîntul cu o deosebită forță contradicția profundă ce stă chiar la baza metodei de creație a lui Michelangelo: de fiecare dată cînd i s-a oferit prilejul să creeze compoziții picturale cu mai multe figuri, gîndirea plastică a sculptorului ridica atîtea bariere insurmontabile încît faptul împiedica rezolvarea fericită a sarcinii ce-i stătea în față.

Lucrînd la fresca *Judecata de apoi,* Michelangelo a vroit să arate deșertăciunea a tot ce este pămîntesc, caracterul trecător al trupului, neputința omului în fața voinței oarbe a destinului. Acesta era desigur sensul dat lucrării. Și pentru aceasta el trebuia să-și schimbe radical concepția despre om și figura omenească care ar fi trebuit să devină plăpîndă, ușoară, descărnată. Dar tocmai acest lucru nu s-a întîmplat. Lui nu-i era așa de ușor să se despartă de eroii săi renascentiști. El zugrăvește ca și în trecut figuri puternice cu fețe bărbătești, cu umeri lați, cu torsul bine dezvoltat, cu membre musculoase. Dar acești uriași nu mai sînt în stare să se împotrivească destinului. De aceea chipurile lor sînt schimonosite de grimase, de aceea sînt așa de deznădăjduite toate mișcările lor încordate și convulsive, chiar și cele mai energice. Din această contradicție între ideea profund pesimistă și limbajul artistic ce și-a păstrat în multe privințe senzualismul de odinioară, ia naștere un tragism

de un gen cu totul deosebit. Condamnați la pieire, titanii și-au pierdut ceea ce-l ajuta totdeauna pe om în lupta sa cu forțele stihiilor. Ei și-au pierdut voința. Probabil însuși Michelangelo a înțeles că imitarea creației sale tîrzii va fi fatală pentru artiști. Altfel el n-ar fi spus tinerilor pictori care au copiat *Judecata de apoi:* „Pe cîți dintre voi această artă a mea îi va prosti". În realitate așa s-a și întîmplat. Manieriștii au început să-și extragă cu sîrg din ultimele creații ale marelui maestru motive de-a gata pentru mișcare, scoțîndu-le în mod mecanic din contextul lor general. Și rezultatele au fost dintre cele mai lamentabile. Ceea ce la Michelangelo poseda o mare expresivitate lăuntrică, se transforma în mîinile manieriștilor într-un procedeu formal, lipsit de conținut, plin de virtuozitate, dar neînsuflețit și rece.

Cît de apăsătoare era starea sufletească în care se afla Michelangelo cînd lucra la *Judecata de apoi,* o vădește deosebit de pregnant un detaliu al acestei fresce. La picioarele lui Cristos, în partea dreaptă, tronează deasupra norilor sf. Bartolomeu care, potrivit legendei, a fost jupuit de viu (vivus decoriatus). De aceea el este zugrăvit de obicei cu atributul martirajului — cu pielea în mînă. Așa l-a înfățișat și Michelangelo. Dar pe această piele jupuită de pe un om viu el și-a pictat autoportretul. Cu greu ne-am putea îndoi de faptul că un autoportret atît de neobișnuit avea un profund sens simbolic. Acesta era simbolul suferințelor artistului, simbolul necazurilor și dezamăgirilor sale pe plan cetățenesc.

Judecata de apoi a lui Michelangelo a dat naștere încă din timpul vieții artistului la o opoziție categorică în cercurile contrareformei. Astfel, maestrul de ceremonii al curții papale, Biagio da Cesena, în timpul vizitării Capelei Sixtine, în decembrie 1540, împreună cu Paul III, l-a dojenit în mod deschis pe artist pentru abundența nudurilor, iar patru ani mai tîrziu, cinicul Pietro Aretino i-a reproșat lui Michelangelo lipsa de credință și desfrîul, afirmînd într-una din scrisori că fresca lui este mai potrivită să orneze o baie decît capela

papală. Fanatismul și intoleranța, luînd proporții din an în an, au dus în cele din urmă la aceea că, în 1565, pictorul Daniele da Volterra, a început să acopere, din porunca papei Pius IV, coapsele figurilor goale cu drapaje. Această acțiune rușinoasă a fost continuată și mai tîrziu. Locuitorii indignați ai Romei l-au înfierat pe Daniele cu porecla disprețuitoare de „Pantalonarul" care l-a urmărit ca o umbră pînă la sfîrșitul vieții. Ca o reflectare directă a ideilor contrareformei pot servi și cuvintele renumitului El Greco. Vizitînd Roma în anul 1570, el a propus să dea jos de pe perete fresca lui Michelangelo și să se picteze în locul ei o nouă compoziție pe aceeași temă, dar interpretată cu mult mai profund. În legătură cu aceasta, El Greco a spus: „Bun om a fost Michelangelo, dar n-a știut să picteze".

La mulți cercetători apuseni contemporani aflați sub influența directă a esteticii expresionismului, există tendința de a supraestima creațiile cele mai tîrzii ale lui Michelangelo și de a le proclama drept culme a evoluției artistice a maestrului. Lucrurile nu stau desigur așa. Fără îndoială că cele mai bune lucrări au fost create de Michelangelo între 1490 și 1535. Și oricît de înclinați am fi să apreciem operele sale de bătrînețe realizate cînd atinsese deja vîrsta de șaptezeci de ani, opere uimitoare prin profunzimea concepției și prin însuflețirea lor neobișnuită, în ele nu-l mai poți găsi totuși pe maestrul de odinioară, precizia de altădată a ochiului și a mîinii sale. Este cazul, în special, al frescelor din capela Paolina din Vatican.

Tematica frescelor i-a fost propusă artistului de către Paul III care dorea să-i proslăvească pe cei doi apostoli mai bătrîni dintre care pe unul — Petru — papii îl considerau drept primul episcop de Roma, cu alte cuvinte drept predecesorul lor direct. Între 1542—1545 a fost pictată *Convertirea lui Saul,* iar între 1546 și 1550 — *Răstignirea apostolului Petru.* Cercetarea atentă a suprafeței celor două picturi murale și studierea îmbinărilor ce le unesc au arătat că lui Michelangelo i-au trebuit optzeci și cinci de zile pentru

realizarea primei fresce, iar la realizarea celei de a doua — optzeci și șapte.

În scena *Convertirea lui Saul,* artistul delimitează tranșant zona celestă de cea pămînteană. Ideea pivot a compoziției o formează figura căzută la pămînt a lui Saul, orbit și în același timp transformat de lumina divină care emană de la figura lui Cristos. Acesta din urmă și îngerii înaripați care-l înconjoară sînt redați într-o mișcare energică și în racursiuri amețitoare deși sînt amplasați totuși în același plan, formînd parcă o cortină plată ce cade în jos. O asemenea tratare ne face să ne gîndim la zugrăvirea vedeniilor cerești din pictura creștinismului timpuriu și din cea medievală. Acțiunea ce are loc pe pămînt se desfășoară în contrast cu spațiul tridimensional pe fundalul unui peisaj pustiu și tăcut. Atît în zona cerului cît și în cea pămîntească, există prea multă mișcare nejustificată din punct de vedere organic, ceea ce-i conferă întregii scene un caracter întrucîtva exterior.

În *Răstignirea lui Petru,* stilul narațiunii este cu totul altul, cu mult mai reținut, mai sever, mai concentrat. Apostolul răstignit cu capul în jos este înconjurat de călăi, de soldați și de ucenicii și adepții lui apropiați. Michelangelo opune aici lumea violenței și afirmării active a relei-voințe lumii suferinței răbdătoare și a gîndurilor și simțămintelor pasive. Drept exponent și apărător al acestei a doua lumi se afirmă tînărul din centru care se pregătește să rostească un rechizitoriu înflăcărat la adresa călăilor. Dar pe el îl rețin tovarășii lui dintre care unul l-a apucat de braț, iar altul a dus degetul la gură, îndemnîndu-l în mod vădit să tacă „să nu se împotrivească răului". De același sentiment de teamă sînt cuprinse toate personajele din partea dreaptă a compoziției: și grupul de partizani ce înaintează spre privitor din adîncimea tabloului, pregătiți parcă să se răscoale, dar nehotărîndu-se totuși s-o facă, și personajele din planul mijlociu asistînd într-o tăcere absolută, și bătrînul rătăcind cu ochii închiși și femeile ce se îmbulzesc în partea de jos a tabloului, tre-

murînd de groază. În cele din urmă, învinge forța brută a torționarilor deși reprezentanții lumii celor „umiliți și obidiți" nu sînt cu mult mai prejos prin conformația lor atletică decît promotorii violenței. Contradicția respectivă determină tragismul întregii concepții: eroul nu piere pentru că aderenții săi sînt puțini și slabi, ci pentru că le este frîntă voința. Și acest lucru îl înțelege numai un singur om — apostolul Petru. Privirea lui îndreptată spre noi este plină de indignare, ea exprimă atîta dîrzenie, cum se poate vedea doar în imaginile sibilelor și prorocilor din Capela Sixtină.

În frescele capelei Paolina, Michelangelo evită contrastele tranșante de clarobscur. Trecerile de la lumină la umbră au devenit mai îndulcite, gama cromatică a devenit și ea mai delicată, în ea putîndu-se observa întoarcerea la principiile coloristice ale picturii de pe pandantivii și lunetele plafonului sixtin. Întîlnim aici nuanțe de roz, liliachiu, galben pal, albastru deschis, verde, gri. În maniera de așternere a pastei se poate remarca o tratare mai sintetică, formele tind să devină simple volume stereometrice, siluetele se simplifică. În desen însă nu mai întîlnim precizia de altădată, iar pe fețe a apărut expresia unei anumite încordări, pe alocuri chiar a unei înțepeniri. În aceste fresce, cele mai tîrzii executate de Michelangelo, chipurile oamenilor se aseamănă adesea cu niște măști tragice, ceea ce produce, față de caracterul statuar al figurilor, un sentiment apăsător, de înstrăinare.

În ultimii douăzeci de ani ai vieții sale, Michelangelo s-a ocupat puțin de sculptură și de pictură. Ajungînd la adînci bătrînețe, el i-a supraviețuit cu 45 de ani contemporanului său mai în vîrstă, Leonardo și cu 44 de ani, confratelui mai tînăr, Rafael. Unul după altul mureau cei apropiați lui, prietenii, cei de-o vîrstă cu el, iar el continua să trăiască. Continua să trăiască într-o lume ce-și schimbase în mod radical fața și care îi devenea cu fiecare an tot mai depărtată și mai străină. Epoca Renașterii aparținea în mod ireversibil trecutului. Veniseră vremuri noi, la putere se insta-

laseră oameni cu totul noi ca mod de gîndire, profund ostili culturii laice a Renașterii. Conciliul din Trident, convocat în anul 1545, a condus la triumful deplin al grupărilor ultra-extremiste în frunte cu cardinalul Caraffoi și cu iezuiții. Adepții lui Contarini au fost nimiciți și partidul „reformelor moderate", pe care-l simpatizaseră la timpul lor Vittoria Colonna și Michelangelo, a suferit o înfrîngere definitivă. Trecînd la contraofensivă, biserica catolică a promovat oameni de o nouă factură — fanatici ce se făleau cu principialitatea lor, reci și neînduratori, pretinzînd credința oarbă în autorități și supunerea absolută față de organele bisericești. Sînt întemeiate zeci de noi ordine călugărești, sînt canonizați sute de noi sfinți catolici, iar ordinul atotputernic al iezuiților țese rețele foarte fine pentru atragerea în masă a sufletelor. Crește și se amplifică valul intoleranței religioase. În martie 1549, cînd în biserica florentină San Spirito, a fost expusă copia după *Pietá* lui Michelangelo de la Roma, o persoană necunoscută, cuprinsă de indignare s-a grăbit să-și informeze prietenul: „Se spune că această sculptură emană de la inventatorul a tot felul de porcării, care se îngrijea mai mult de artă decît de evlavie, de la Michelangelo Buonarroti". În continuare, autorul avertizează asupra primejdiei imitării unor asemenea „capricii luterane" care „înmormîntează credința și evlavia". În încheiere, el își exprimă nădejdea că „Domnul își va trimite pe pămînt sfinții pentru ca ei să doboare acești idoli". Un exemplu la fel de pregnant al fanatismului contrareformei poate servi și legea din 1566 potrivit căreia medicul n-avea dreptul să tămăduiască un bolnav care refuza să se spovedească. Se poate aduce lesne o serie de alte fapte asemănătoare. Dar sînt suficiente și acestea două pentru a ne da clar seama în ce ambianță grea au decurs ultimele decenii ale vieții lui Michelangelo.

În această situație generală, dacă ținem seamă de vîrsta înaintată a artistului, în fața lui Michelangelo se deschideau, la drept vorbind, numai două căi: fie să adere la mișcarea contrareformei

și să se dizolve total în ea, fie să aleagă calea unor căutări religioase individuale de coloratură mistică, dar străine confesionismului îngust. Prima cale îl împingea la ruptura totală de tradițiile umaniste ale Renașterii; în timp ce al doilea drum nu excludea posibilitatea prezervării multor rămășițe ale concepției renascentiste despre lume. Și ca om al Renașterii, Michelangelo a apucat a doua cale.

O serie de cercetători sînt înclinați să explice religiozitatea exaltată a lui Michelangelo din acești ani prin bătrînețea sa. Dar ei uită că este vorba despre o religiozitate de un gen cu totul diferit, acut subiectivă și foarte îndepărtată de dogmele rigide ale bisericii catolice. Fiind un om cu o conștiință etică și cetățenească foarte dezvoltată, Michelangelo, nemulțumit de realitatea socială ce-l înconjoară, și-a concentrat, la bătrînețe, toate gîndurile asupra problemelor „eterne". Spre deosebire de majoritatea bătrînilor care-și irosesc de obicei ultimele rezerve de energie vitală în chestiuni mărunte și deșarte, Michelangelo medita numai la ceea ce este de mare importanță — la viață și moarte, la iubire și suferință, la bine și rău, la dumnezeu și la izbăvirea propriului său suflet. Despre toate acestea el a povestit în ultimele sale poezii uimitoare prin profunzimea pur filosofică a conținutului și prin expresivitatea cu totul deosebită a construcției poetice, în care fiecare cuvînt are ponderea pietrei.

Suferind și chinuindu-se la gîndul că au dispărut toți idolii cărora li s-a închinat în tinerețe, Michelangelo se retrage tot mai mult în lumea trăirilor profund individuale. Concepția lui despre lume dobîndește un caracter tragic. El recepteazā cu o neobișnuită acuitate discordanța dintre senzualismul optimist al Renașterii și noile idealuri religioase ascetice formate nu fără influența catolicismului contrareformei. De-acum înainte arta plastică (sculptura și pictura) își pierde pentru el atractivitatea întrucît limbajul lor senzitiv intră în contradicție cu noul lui fel de a înțelege inspirația. În schimb, lirica și arhitectura îi captează tot mai mult atenția. Formele lor de expresie se

potriveau mai bine pentru întruchiparea a ceea ce el simţea în anii bătrîneţii. Lirica îi impunea prin posibilitatea de a reda cele mai intime sentimente, iar arhitectura îl seducea prin amploarea ei monumentală şi prin construcţia abstract-matematică a formelor neîmpovărată de nici un fel de elemente hedoniste. Cele cîteva sculpturi şi desene pe care Michelangelo le-a creat în ultima perioadă a vieţii sînt consacrate unei singure teme — patimilor şi morţii lui Cristos.

În anii prieteniei cu Vittoria Colonna (1536/38—1547) Michelangelo i-a dăruit acesteia o serie de desene realizate într-o manieră foarte meticuloasă. Această manieră era condiţionată de gusturile clasiciste ale marchizei care preţuia cel mai mult în grafică „rifinito". Din seria acestor desene fac parte *Răstignirea* din Londra, *Pietá* din Muzeul Gardner din Boston, *Sf. Familie* din colecţia ducelui de Portland, cartonul *Apariţia lui Dumnezeu,* din Londra şi, de asemenea, două compoziţii care din păcate n-au ajuns pînă la noi (*Cristos şi samariteanca* şi *Miracolul bastonului înmugurit*). Nu toate aceste lucrări aparţin categoriei celor mai bune creaţii ale maestrului. Formele lor plastice puternice vin în contradicţie cu conţinutul religios care poartă pecetea specifică a contrareformei. Sînt, în schimb, superbe prin zborul inspiraţiei lor, desenele tîrzii ale lui Michelangelo (schiţele pentru *Buna Vestire* din Londra şi Oxford, cele pentru *Răstignirea* din Paris, Londra, Windsor şi Oxford, cele pentru *Madonna* în picioare din Londra). Ele au o expresivitate cum putem afla doar în ultimele desene ale lui Rembrandt. Michelangelo renunţă la contrastul clarobscurului, la liniile precise de contur, la atitudinile impetuoase. Folosindu-se în exclusivitate de creionul italian, el obţine treceri uimitor de line de la umbră la lumină şi o „ceaţă" cu totul deosebită încît toate formele sînt parcă învăluite într-o anvelopă aeriană foarte fină. Lăsînd pe alocuri hîrtia albă „neatinsă", trece apoi la o întunecare treptată a umbrei care nu-şi pierde însă aspectul diafan şi transparenţa. În porţiunile cele mai întunecate,

el apasă mai tare cu creionul italian recurgînd uneori şi la întinderea culorii catifelate a acestuia cu degetul. Deseori figurile sînt doar schiţate de atingerea uşoară a hîrtiei cu creionul. Acest gen de desen pictural, cu totul neobişnuit pentru Michelangelo, i-a permis acestuia să exprime, cu mijloacele graficii, cele mai fine trăiri sufleteşti: şi deznădejdea fără margini, şi tristeţea tăcută şi starea de totală renunţare, şi ascultarea atentă a vocii interioare. O impresie deosebit de puternică ne lasă desenele redîndu-l pe Cristos răstignit, în care finalul tragic al povestirii evanghelice se înalţă la semnificaţia unui simbol al suferinţei şi durerii omeneşti. Cunoscînd ultimele desene ale lui Michelangelo, înţelegem de ce în ultimii ani ai vieţii el s-a ocupat atît de puţin cu sculptura. Piatra începuse să-i pară prea materială şi prea grea pentru a putea întruchipa în ea idealurile sale ce se depărtau tot mai mult de senzualismul renascentist. Şi totuşi, ca sculptor înnăscut ce era, n-a putut să renunţe total la piatră. În două grupuri statuare neterminate (*Punerea în mormînt* şi *Jelirea lui Cristos*), Michelangelo a dat o interpretare cu totul nouă a temei tradiţionale în care ascetismul concepţiei şi-a găsit, în sfîrşit, forme adecvate de expresie.

Cu cît Michelangelo devine mai bătrîn, cu atît mai des îi dau tîrcoale gîndurile despre moarte. Conştient de iminenţa ei, s-a pregătit stăruitor pentru a o întîmpina ca un înţelept. În această privinţă, sînt deosebit de caracteristice următoarele sale cuvinte: „Dacă ne place viaţa, apoi, întrucît moartea este opera aceluiaşi meşter, nu trebuie să nu ne placă". Într-o scrisoare din 1557, el scrie: „Zi şi noapte mă străduiesc să mă împrietenesc cu moartea pentru ca ea să nu se poarte cu mine mai rău decît cu alţi bătrîni". În gîndurile despre moarte el vrea să găsească un punct interior de sprijin. „Gîndul la moarte — scrie el — care, prin natura ei, este distrugătoare, face o minune păstrîndu-i pe cei care sînt în cunoştinţă de cauză, întrucît ea îi ocroteşte de toate pasiunile omeneşti". „Cine vrea să se găsească şi să se desfete

cu sine, acela nu trebuie să caute distracţii şi satisfacţii. El trebuie să se gîndească la moarte! Fiindcă numai acest gînd ne conduce la cunoaşterea de sine, ne determină să credem în tăria noastră şi ne ocroteşte ca nu cumva rudele, prietenii şi potentaţii acestei lumi să ne rupă în bucăţi cu toate viciile şi dorinţele noastre care-i răpesc omului credinţa în sine".

Pregătindu-se de moarte, Michelangelo a început încă de pe la 1547 realizarea grupului sculptural *Punerea în mormînt* pentru primul său cavou. A lucrat la acesta încet şi cu mari intermitenţe. Servitorul său Urbino l-a sîcîit aşa de tare ca să-l termine odată încît la sfîrşitul anului 1555, Michelangelo a spart grupul neterminat încă şi a cărui marmură avea pe deasupra şi defecte. Discipolul cel mai apropiat al maestrului, Tiberio Calcagni, folosind modelul făcut de Michelangelo în prealabil, a adunat cu dragoste bucăţile sparte şi a reconstituit grupul sculptural. Cu acest prilej el a terminat figura Magdalenei, lăsînd însă neatinse părţile care nu fuseseră terminate de maestru. În prezent, *Punerea în mormînt* se află în catedrala Santa Maria del Fiore din Florenţa, ei conferindu-i-se o poziţie care a fost fundamentată pentru prima oară teoretic de către P. I. Pavlinov. Grupul este orientat acum către privitor cu acel colţ al postamentului unde se află piciorul drept al lui Cristos. Numai din acest punct de vedere *Punerea în mormînt* oferă cel mai expresiv aspect plastic.

Sculptorul a fixat în grupul respectiv momentul cînd se fac pregătiri pentru punerea corpului coborît de pe cruce în sicriu. Corpul lui Cristos este susţinut de Maria Magdalena, de Maica domnului şi de Iosif din Arimateea. Corpul slab, plăpînd al lui Isus, neobişnuit de alungit ca proporţii, are în el ceva gotic şi nu corespunde deloc cu canonul preferat al maestrului. În el este întruchipată cu o artă remarcabilă ideea sacrificiului. Corpul alunecă neputincios în jos şi toate încercările de a-l susţine par fără speranţă. Aici motivul *Sclavului murind* îşi capătă o dezvoltare ulterioară dar de

data aceasta pe baza unei cu totul alte înţelegeri a chipului uman. În figurile ce-l înconjoară pe Cristos, artistul a redat diferite nuanţe ale desperării şi durerii. Deosebit de expresivă este Maria cu obrazul lipit strîns de capul căzut neputincios al lui Cristos. Cu ochii închişi, ea-şi ia pentru ultima oară adio de la fiul său. De asemenea, este plin de tragism chipul lui Iosif din Arimateea — un autoportret ideal al lui Michelangelo. Pe chipul bătrîn, obosit, există un fel de renunţare la tot ce este pămîntesc. Ne vin fără voie în minte chiar cuvintele lui Michelangelo: „Sînt aşa de bătrîn încît moartea mă apucă adesea de mantie şi mă cheamă după ea; va veni ziua şi eu voi cădea ca acest sfeşnic şi se va stinge lumina vieţii".

Cea mai tîrzie operă sculpturală a lui Michelangelo este *Pietà Rondanini* (păstrată în prezent în Castello Sforzesco din Milano). La această lucrare începută pe la 1552, maestrul încă mai lucra cu şase zile înainte de moarte. Grupul a rămas neterminat, dar şi în starea fragmentară în care ne-a parvenit, *Pietà Rondanini* produce o impresie indelebilă.

Iniţial Michelangelo a început să prelucreze blocul pentru o compoziţie de alt gen, fixată într-un desen aflat la Oxford. Aceasta trebuia să fie o *Punere în mormînt;* pe Cristos mort îl susţineau la început două personaje, apoi unul singur, compoziţia avînd un caracter frontal şi contur închis. Corpul greu al lui Cristos era opus eforturilor depuse de personajele care-l susţineau. Aceeaşi idee stă şi la baza schiţei de pe marginea stîngă a aceluiaşi desen de la Oxford. Numai că aici axul frontal s-a deplasat puţin spre stînga, iar capetele lui Cristos şi al Mariei au căpătat o înclinare mai mare. Orientîndu-se după această schiţă, Michelangelo a şi început să cioplească în marmură grupul respectiv gîndit ca o *Punere în mormînt.* Dar ulterior, după o trecere de aproape zece ani, el a revenit asupra grupului supunîndu-l unor modificări foarte substanţiale. A început să îndrepte corpul lui Isus şi să-l apropie de figura Mariei.

în același timp, a renunțat la înclinarea puternică a celor două capete.

Cele două modificări și-au lăsat urma pe suprafața pietrei: capul lui Cristos a fost sculptat din umărul drept al Mariei, mîna aceluiași — din partea stîngă a figurii Maicii Domnului și din coapsa ei; umărul stîng al lui Cristos din prima variantă și partea stîngă a torsului său au fost folosite în continuare ca material pentru mîna lui stîngă și pentru mîna stîngă a Mariei; în sfîrșit, el a imprimat capului Mariei o poziție mai dreaptă, aproape paralelă cu înclinarea capului lui Cristos. Toate aceste schimbări au avut ca rezultat faptul că *Punerea în mormînt* a cedat locul *Jelirii lui Cristos,* apropiată ca tip compozițional de imaginile gotice tîrzii pe aceeași temă.

Pietà Rondanini este una dintre operele cele mai tragice ale lui Michelangelo, judecată după concepția ce-i stă la bază. În ea, marele maestru își ia parcă adio de la viață. Gradul de disperare întruchipat în aceste două figuri singuratice, pierdute în această lume imensă, este nemărginit. Mama strînge în brațe corpul mort al fiului nefiind în stare să se despartă de el. Ea nu plînge, nu strigă de teamă și groază, nu-și frînge mîinile. Durerea ei este mută. În această imagine foarte fină prin gradul ei de însuflețire, Michelangelo a redat ceea ce simțea și trăia chiar el, adică tragedia singurătății. Figurile nestabile, cuprinse de o mișcare unitară desfășurată parabolic, au dobîndit niște proporții neobișnuit de alungite. Din contrastul energic, atît de iubit de maestru n-a rămas nici urmă, corpul a devenit inert și exagerat de firav. Masa plastică la care Michelangelo a ținut totdeauna atît de mult, s-a topit parcă, s-a volatilizat, s-a vaporizat, elementul spiritual neavînd, strict vorbind, cu cine să mai lupte aici. În acest grup sculptural, artistul a depășit pentru prima oară conflictul chinuitor dintre forțele antagoniste, dar cu prețul ușurării extreme a materiei care dobîndește o însuflețire uimitoare. Atras de valul de religiozitate exaltată, devenit din ce în ce mai puternic către sfîrșitul vieții, Michelangelo a ajuns să nege tot ce admirase în tinerețe și, în primul rînd, să nege trupul gol, înfloritor, exprimînd puterea supraomenească și energia. El încetează să mai slujească idolilor renascentiști. Aceștia sînt doborîți, în conștiința lui, așa cum este doborît și principalul idol al Renașterii — credința în forța creatoare nemărginită a omului care, prin artă, devine egal lui Dumnezeu. Tot drumul vieții pe care-l străbătuse i se pare de acum încolo lui Michelangelo o totală rătăcire. Într-un sonet, remarcabil prin frumusețea sa poetică, el scrie:

„Giunto è gia 'l corso della vita mia,
con tempestoso mar, per fragil barca,
al comun porto, ov'a render si varca
conto e ragion d'ogni opra trista e pia
Onde l'affetuosa fantasia
che l'arte mi fece idol e monarca
conosco or ben com'era d'error carca
e quel c'a mal suo grado ogn'uom desia.
Gli amorosi pensier, già vani e lieti,
che fien or, s'a duo morte m'avvicino?
D'una so 'l certo, e l'altra mi minaccia
Né pinger né scolpir fie più che quieti
l'anima, volta a quell'amor divino
c'aperse, a prender noi, 'n croce le braccia" * (285).

Astfel își încheie drumul creator unul dintre cei mai mari artiști ai Renașterii. În această ruptură

---

* Sosi, pe-o mare prinsă în furtună
viața mea, cu-o barcă-aproape spartă,
în portul ce păcatele nu iartă
și nu primește decît fapta bună.
Văd bine că greșit-am împreună
și eu în fantezia mea deșartă,
ca idol și monarh făcea din artă
și tot ce mintea-și vrea spre rău, nebună.
Iar azi cînd merg spre două morți, din care
de una-s sigur și mă paște alta,
iubirea, vană ieri, und'mă va duce?
Nu-mi dă odihnă pensula, nici dalta,
Ci doar Acel ce pentru-îmbrățișare
Spre noi desface brațele pe cruce

(Trad. C.D. Zeletin, în *Michelangelo Sonete și crîmpeie de sonet,* Ed. Albatros, 1975, p. 135.

cu idealurile din tinerețe și de la maturitate, cu idealurile Renașterii, s-a manifestat în toată goliciunea sa tragică acea profundă criză care marchează ultimele decenii ale vieții lui Michelangelo. El nu mai vede în creațiile sale nimic etern întrucît ele n-au fost în stare să exprime, prin limbajul lor senzual, absolutul și perfecțiunea ce se conturau în fața privirii lui ca o nouă și superioară formă de inspirație. Și se poate că nicăieri titanismul naturii sale nu s-a manifestat atît de pregnant ca în faptul că lui însuși creațiile sale au început să-i pară vizibile în comparație cu sarcinile noi ce se ridicau în fața lui acum.

Cu o astfel de stare sufletească, era firesc ca Michelangelo să creeze puține statui, tablouri și fresce în ultimele două decenii ale vieții. Poezia și arhitectura — iată domeniile artei care i-au fost deosebit de apropiate către bătrînețe.

Michelangelo a început să scrie versuri nu mai tîrziu de anul 1502, cînd este datat un fragment din cea mai timpurie poezie ce ne-a parvenit de la artist. El scria versuri pentru sine, ceea ce se numește „pentru suflet", și nu la comandă. Le scria pe petice de hîrtie, pe plicuri, pe desene. Versificația și rima îi cereau mari eforturi și nu rareori el transcria una și aceeași poezie pînă la nouă ori. Adesea lăsa la o parte poezia începută, considerînd că gîndul a fost exprimat destul de bine în formă fragmentară. În alte cazuri, renunța în mod conștient la definitivarea vreunui sonet sau madrigal fiind convins de inutilitatea unor încercări ulterioare. Unele variante ale versurilor au zăcut neatinse decenii și maestrul s-a întors apoi asupra lor spre a le supune unei prelucrări radicale. Asemenea lui Dante, el căuta, înainte de toate, în cuvînt ceea ce este expresiv și ceea ce are palpabilitate plastică și concretețe. De dragul acestui lucru, el nu se temea să sacrifice eleganța exterioară a formei atît de prețuită de contemporanii săi. În poeziile sale (cu deosebire în cele tîrzii), el a exprimat gînduri profunde și sentimente înalte, tinzînd spre o concizie maximă a versului și către concentrarea lui pentru atingerea țintei propuse.

Forma de poezie preferată a fost sonetul, dar a scris și madrigale, epigrame, octometri (stanțe). Le dedica și le dăruia prietenilor.

Ca poet, Michelangelo s-a format sub influența lui Petrarca și Dante. Primul îl captiva prin rezonanța muzicală a versului meticulos cizelat și prin înalta perfecțiune a liricii erotice, iar al doilea, prin patosul cetățenesc al poeziei sale, prin factura epică și severitatea viguroasă a imaginilor. Știa aproape pe de rost „Divina comedie" a lui Dante și a ilustrat pe margini un exemplar din ea, cu comentariile lui Landino, cu desene (din păcate această carte foarte prețioasă a pierit la sfîrșitul sec. al XVII-lea). Michelangelo și-a exprimat admirația față de Dante în două minunate sonete. Într-unul din ele îi glorifică soarta amară și i-o invidiază în același timp:

Fuss'io pur lui! c'a tal fortuna nato,
per l'aspro esilio suo, co' la virtute,
*dare'del mondo il più felice stato"**. (248)

Deceniile șapte și opt ale vieții lui Michelangelo au fost perioada în care el a scris versuri deosebit de multe. Versurile aparținînd perioadei mai timpurii sînt puține și departe de a fi totdeauna originale. În ele se întîlnesc adesea expresii, întorsături și parafraze din „Canzionere" al lui Petrarca. Ele sînt înveșmîntate într-o formă clară, accesibilă, le este adesea proprie o nuanță de un deosebit rafinament. Este vorba de obicei de lirică erotică plină de o pasiune inavuabilă și de admirație față de frumusețea pămîntească. Cu anii, ponderea gîndirii crește și odată cu aceasta ea devine mai dificilă pentru înțelegere, încep să răsune insistent motive inspirate de filosofia neoplatonicilor florentini, se complică însăși trama poetică (abundența cuvintelor abreviate, inversări complexe ș.a.m.d.). Michelangelo atinge adevăratele

* Și totuși, dacă aș fi fost eu Dante!
Dădeam pe-al său exil și-a sa virtute,
toate-ale lumii feririci gigante!

(Trad. C.D. Zeletin, *Op. cit.*, p. 114).

culmi poetice în poeziile sale tîrzii în care se dezvăluie pe deplin noblețea sufletului său și profunzimea pur filosofică a gîndirii. În aceste poezii sînt reflectate și temerile sale pentru destinul patriei, și mîhnirea prilejuită de pierderea libertății de către Florența, și rușinea pentru răul înfăptuit de oameni, și admirația pentru frumusețea terestră, și nostalgia după frumusețea cerească, și conștiința despre caracterul ineluctabil al morții, și preocupările pentru izbăvirea sufletului său. În legătură cu aceasta, este semnificativ că pînă și în versurile cu conținut pur religios, se simte totdeauna că ele au fost scrise de un om al Renașterii. Lui îi pare rău să se despartă de „bunurile carnale" (295), „plăcerile pămîntești" continuă să i se pară „dragi" deși a ajuns la adînci bătrînețe și prin întreaga sa ființă simte apropierea morții (300).

Poezia lui Michelangelo reprezintă o mare enigmă pe fundalul creației poetice a Italiei din acea vreme. Aceasta era o vreme de înflorire a versificației plină de virtuozitate formală, dar sterilă, în conținut, o vreme cînd „petrarchismele" ostentativ obscure sau rafinat grațioase erau prețuite ca aurul. O altă extremă o constituia grosolănia exagerată a poeziei comice și tendința proprie acesteia către obscenități. Deși Michelangelo a plătit un anumit tribut ambelor acestor direcții, în cele mai bune versuri ale sale, el se ridică la înălțimi poetice care erau inaccesibile contemporanilor săi. În această privință, deosebit de remarcabile sînt „stanzele" sale datate în 1534 (67). Ele conțin acel solid nucleu plebeu care face ca toată creația lui Michelangelo să fie atît de puternică și de pămîntească. În aceste stanze el preamărește viața simplă, sănătoasă a țăranilor care nu-și disimulează simțurile, nu invidiază pe nimeni, nu recurg la zăvoare împotriva furilor, nu se îngrijesc să agonisească averi, nu sînt sclavii lăcomiei. Acestei lumi a simțurilor firești Michelangelo îi opune ca termen de comparație înalta societate în care Adevărul este doborît și unde domnesc Trădarea, Perfidia, Calomnia și Lingușirea. În stanze se vădește clar

că deși la maturitate a devenit un om bogat și deși frecventa cercurile înalte ale patricienilor, Michelangelo n-a rupt-o niciodată cu poporul care era în ochii lui o forță imensă și pură. Aici și-au spus cuvîntul nu numai convingerile „poporului" florentin, ci și acelea ale omului cu o inimă mare.

Poezia de maturitate a lui Michelangelo este înțeleasă uneori cu dificultate și este mai cu seamă anevoie de tradus. Ea conține multe cuvinte apocopate (abreviate) și expresii incidentale, aranjarea propozițiilor se deosebește printr-o mare complexitate, este folosită frecvent reportarea rîndurilor. Dar cu cît te adîncești mai mult în textul poeziilor lui Michelangelo cu atît descoperi mai multe frumuseți. Fondul lor lexical nu este așa de bogat, rimele nu sînt nici pe departe ireproșabile, ritmul este lent. Dar aceste poezii se deosebesc totdeauna prin uimitoarea profunzime a gîndirii pentru exprimarea căreia Michelangelo găsește cuvintele potrivite, simple și puternice care sună totuși în același timp într-un fel nou. În această expresivitate plastică a cuvîntului rezidă secretul farmecului deosebit al liricii michelangiolești. În ea este atîta prospețime și bărbăție, o severitate atît de „dantescă" încît, cu toate că ea constituia un capitol secundar în creația lui Michelangelo, avem toate temeiurile să-l considerăm pe acesta drept unul dintre marii poeți ai Italiei.

În ultimele decenii ale vieții, Michelangelo s-a ocupat cel mai mult cu arhitectura. Cum atestă toate vechile izvoare, el n-a primit nici o pregătire specială în domeniul arhitecturii. E puțin probabil că în atelierul lui Ghirlandaio, unde Michelangelo a rămas numai un an de zile, arhitectura să fi ocupat un loc cît de cît important în sistemul de învățătură. Dar el, ca și toți florentinii avea un imens privilegiu. Avea continuu în fața ochilor exemple de arhitectură de prima clasă care-l învățau pe om din anii tinereții să înțeleagă și să prețuiască frumusețea proporțiilor și structura cu totul deosebită a limbajului arhitectural. Se știe că Michelangelo admira creațiile lui Brunelleschi, se știe de asemenea că el îl situa foarte sus pe Bra-

mante, deşi acesta aparţinea partidei din Roma care-i era ostilă. Fiind în contact permanent cu arhitecţii de vază din vremea sa (Bramante, Giuliano da Sangallo, Antonio da Sangallo ş.a.), maestrul şi-a însuşit treptat această profesie nouă şi grea, legată cu o serie întreagă de probleme specifice de ordin tehnic.

Michelangelo a abordat arhitectura ca sculptor. Cel mai mult preţuia în ea masa agitată, dinamică, străbătută de mişcare. El percepea masa ca pe o formă organică în stare să fie modelată sau sculptată, ca pe o formă ce dă naştere la o simfonie de lumină şi umbră. Nu întîmplător afirma că „părţile arhitecturale depind de părţile corpului. Şi cine n-a fost sau nu este un bun maestru al figurii, ca şi al anatomiei, acela nu poate să priceapă aceasta ..." În arhitectură îl atrăgea cel mai mult anatomia (altfel spus, scheletul şi muşchii) exprimată cu ajutorul părţilor componente şi nu numărul şi geometria; unitatea dintre sistemul nervos şi cel muscular, iar nu simplul aspect exterior al clădirii. Iată de ce el asemuia adesea edificiile nu cu proporţiile ideale ale corpului omenesc, aşa cum făceau quattrocentiştii, ci cu funcţiile sale. Potrivit spuselor lui Condivi, el se pregătea să scrie un tratat special de anatomie punînd accentul principal pe „moti" (adică pe mişcări) şi „apparenza" (adică structura exterioară). În reprezentările sale, planul era un organism capabil de mişcare, iar elementele arhitecturale (semicoloanele, pilaştrii, ancadramentele ferestrelor şi uşilor, antablamentele ş.a.m.d.) — erau elemente care dramatizează interacţiunea părţilor portante şi purtate. El stăpînea cu o artă remarcabilă contrastul între un perete neutru şi un element activ, la realizarea celui din urmă el acordînd totdeauna întîietate pietrei (travertinului), faţă de stuc şi de cărămidă. Orice formă arhitecturală era gîndită de el cu luarea în considerare a mişcării privitorului şi el n-o izola niciodată de mediul său atmosferic şi luminos. Lumina a fost totdeauna pentru Michelangelo un fel de componentă a formei însăşi şi cu ajutorul unor părţi ale reliefului de grade diferite, obţinea,

Giovanni Bellini,
Rugăciunea pe Muntele Măslinilor. National Gallery, Londra



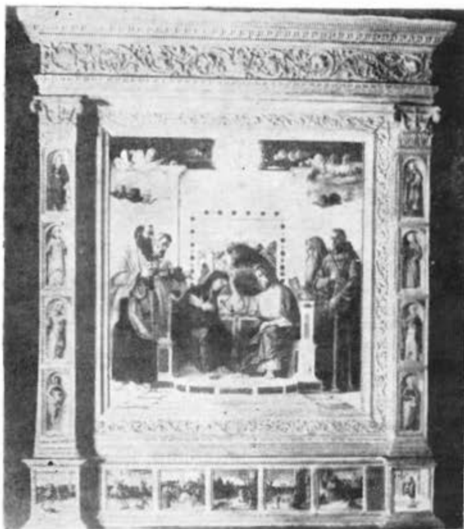
Giovanni Bellini,
Jelirea lui Cristos. Muzeul municipal, Rimini





Giovanni Bellini,
Cristos cu Maria şi cu Ioan. Pinacoteca di Brera, Milano

Giovanni Bellini
Incoronarea Mariei
(tablou de altar). Muzeul municipal,
Pesaro



Giovanni Bellini,
Incoronarea Mariei
(fragment)



Giovanni Bellini,
Sf. Francisc. Colecţia Frick, New York



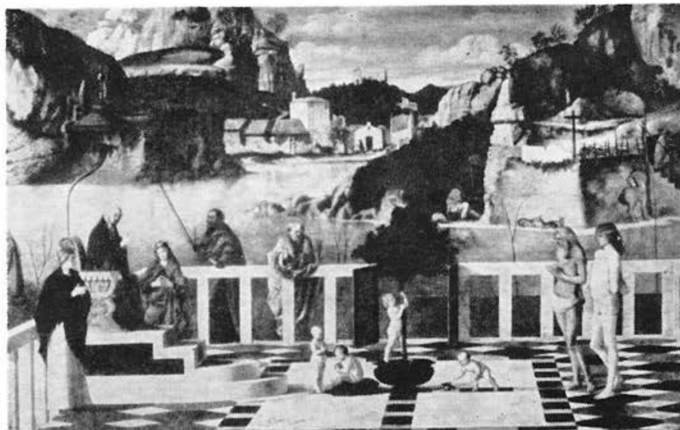


Giovanni Bellini,
Sf. Francisc (fragmente)

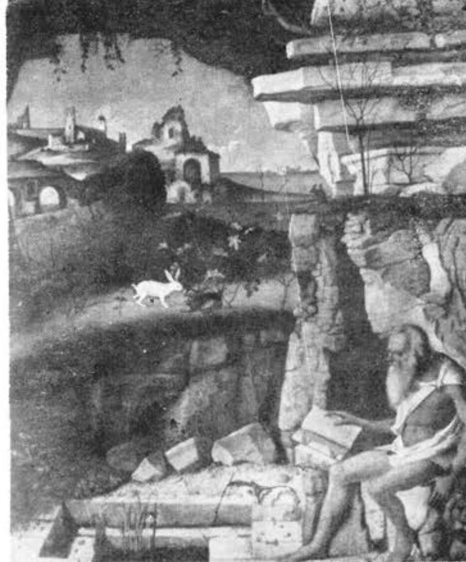




Giovanni Bellini,
Schimbarea la față. Galeria națională Capodimonte, Neapole



Giovanni Bellini,
Alegorie sacră. Uffizi, Florența



Giovanni **Bellini,**
Sf. Ieronim. National Gallery of Art, Washington



Giovanni Bellini,
Madona cu sfinți. Tablou de altar din bis. San Giobbe. Galeria Academiei, Veneția

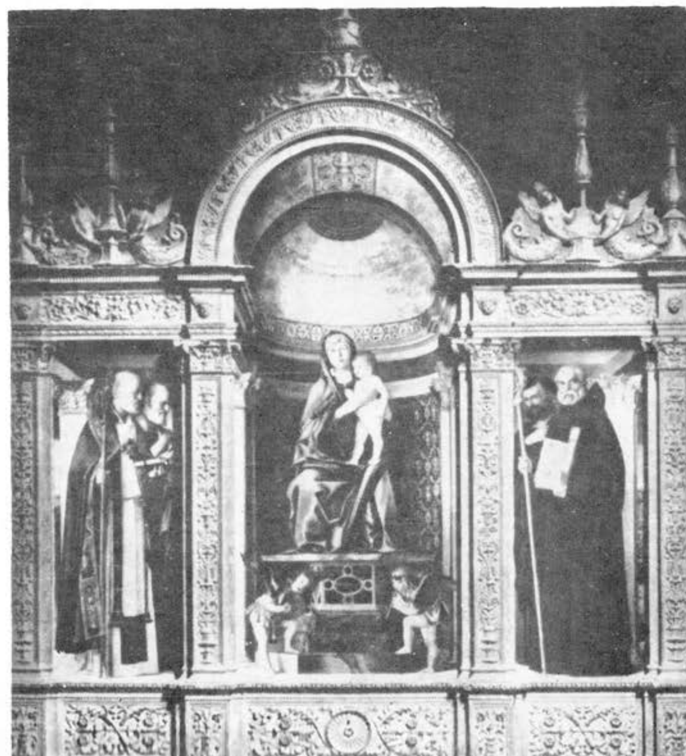
Giovanni Bellini, *Nicolae din Bari.* Galeria din Zagreb

Giovanni Bellini, *Sf. Benedict.* Galeria din Zagreb.





Giovanni Bellini, *Madona cu sfinți.* Triptic din bis. Santa Maria Gloriosa dei Frari, Veneția



Giovanni Bellini, *Madona cu sfinți.* Tablou de altar din bis. San Zaccaria, Veneția



Giovanni Bellini, *Buna Vestire.* Pictură pe orgă. Biserica Santa Maria dei Miracoli, Veneția



Giovanni Bellini, *Madonă*. Galeria Academiei Carrara, Bergamo





Giovanni Bellini, *Madonă*. Pinacoteca di Brera, Milano

Giovanni Bellini, *Madonă*. Galeria Academiei Carrara, Bergamo



Giovanni Bellini, *Madona pe pajişte* National Gallery, Londra



Giovanni Bellini, *Madonă*. Pinacoteca di Brera, Milano





Giovanni Bellini, *Madonă*. Galeria Borghese, Roma

Giovanni Bellini,
Portretul unui necunoscut. Luvru, Paris





Giovanni Bellini,
Portretul lui Pietro Bembo (?). Hampton Court, Londra

Giovanni Bellini,
Ospățul zeilor. National Gallery of Art, Washington

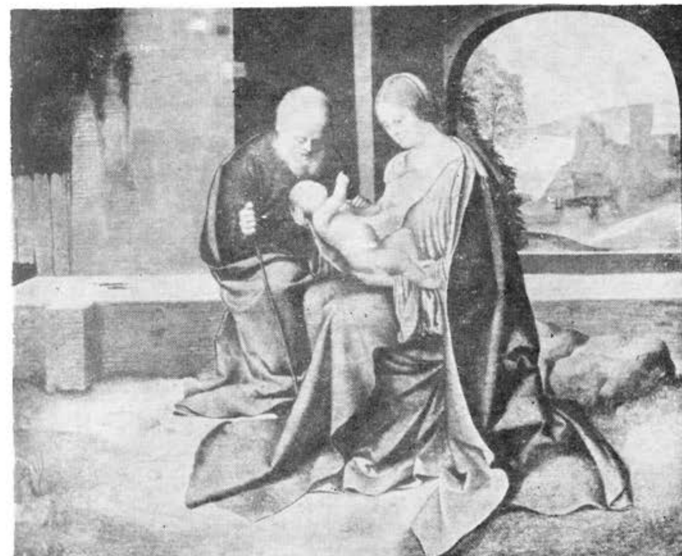


Giovanni Bellini,
Orfeu. **National Gallery of Art, Washington**





Giovanni Bellini,
Tînără femeie făcîndu-și toaleta. Kunsthistorisches Museum, Viena



Giorgione,
Sfînta Familie. National Gallery of Art, Washington



Giorgione,
Adorația magilor. (fragment), National Gallery, Londra



Giorgione,
Judith. Ermitaj, Leningrad



Giorgione,
Judith (detaliu)



Giorgione,
Adorația păstorilor. National Gallery of Art, Washington

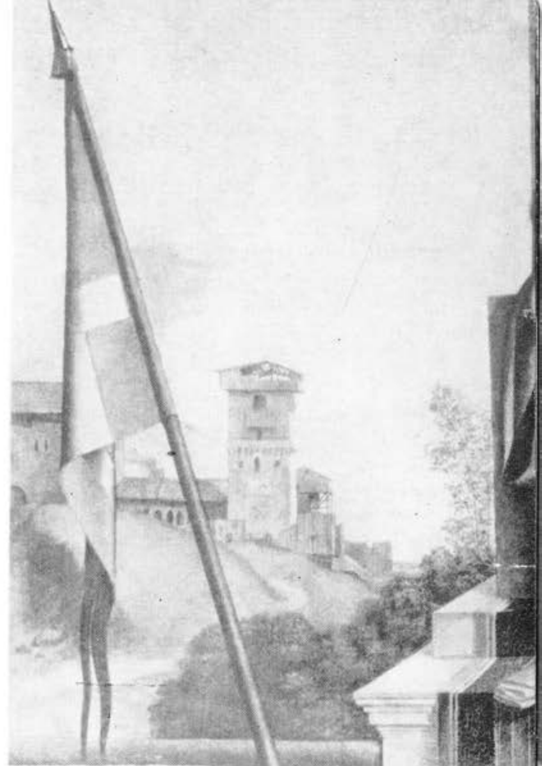


Giorgione,
Madona cu sfinți.
Biserica San Liberale, Castelfranco





Giorgione,
Madona cu sfinți
(detalii)





Giorgione,
Madona. Ashmolean
Museum, Oxford





Giorgione,
Portret de tînăr.
Pinacoteca din Berlin-Dahlem

Giorgione,
Portret de femeie.
Kunsthistorisches
Museum, Viena



Giorgione,
Băiat cu săgeata.
Kunsthistorisches
Museum, Viena

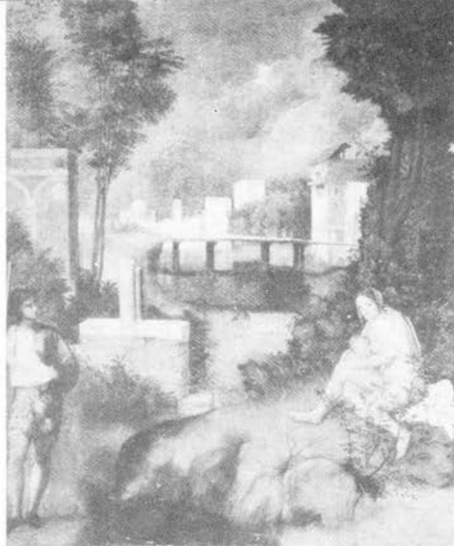




Giorgione,
Păstor cu flaut
Hampton Court,
Londra



Giorgione,
Apusul soarelui. National Gallery, Londra



Giorgione,
Furtuna. Galeria Academiei, Veneţia

Giorgione,
Furtuna (detaliu)



Giorgione,
Concert cîmpenesc. Luvru, Paris





Giorgione,
Venus dormind (detaliu)

Giorgione,
Venus dormind. Gemäldegalerie, Dresda





Giorgione,
Trei filosofi. Kunsthistorisches Museum, Viena



Giorgione,
Trei filosofi (detalii)







Giorgione,
Bătrîna. Galeria Academiei, Veneția

Giorgione,
Bătrîna (detaliu)





Încoronarea cu spini, Luvru, Paris

Tițian,
Ecce Homo, (fragment). Kunsthistorisches Museum, Viena





Tițian,
Portretul papei Pavel III cu nepoții săi. Galeria națională Capodimonte, Neapole



Tiţian,
Portretul papei Pavel III. Galeria naţională Capodimonte, Neapole

Tiţian,
Portretul împăratului Carol V. Prado, Madrid



Tiţian,
Portretul împăratului Carol V. Alte Pinakothek, München



Tițian,
Portretul lui Ippolito Riminaldi. Galeria Pitti, Florența



Tițian,
Portretul lui Ippolito Medici. Galeria Pitti, Florența



Tițian,
Venus în fața oglinzii. National Gallery of Art, Washington

Tițian,
Venus în fața oglinzii (detaliu)

Tițian,
Răpirea Europei. Muzeul Gardner, Boston

Tițian,
Moartea lui Acteon. National Gallery, Londra



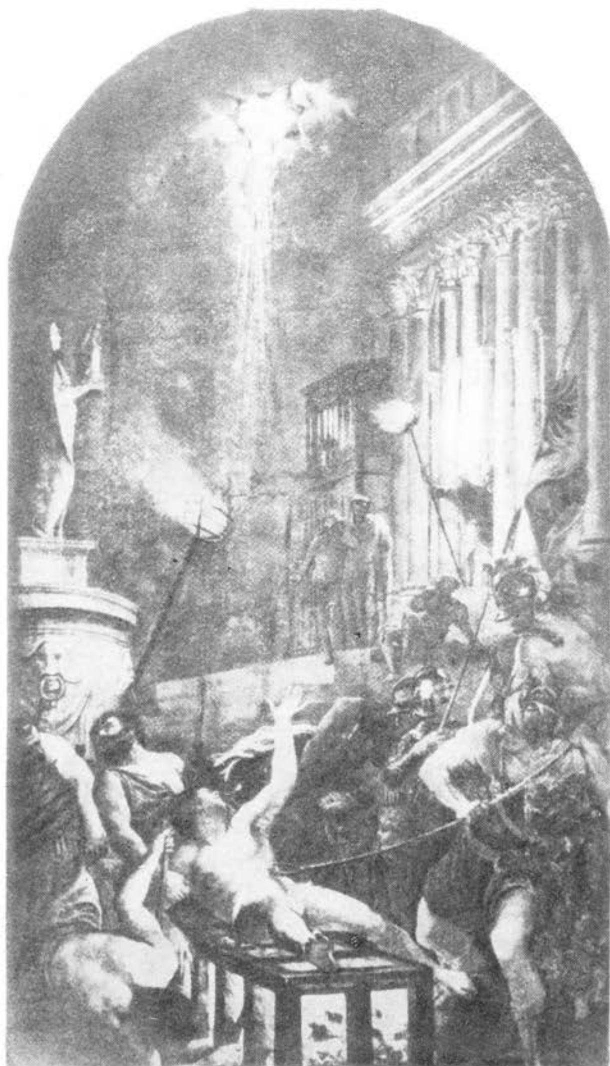


Tițian,
Păstorul și nimfa. Kunsthistorisches Museum, Viena



Tițian,
Diana și Acteon. Galeria națională a Scoției, Edinburgh

Tițian,
Martiriul Sf. Laurențiu.
Biserica Iezuiților, Veneția



Tițian,
Buna Vestire. Biserica San Salvatore, Veneția

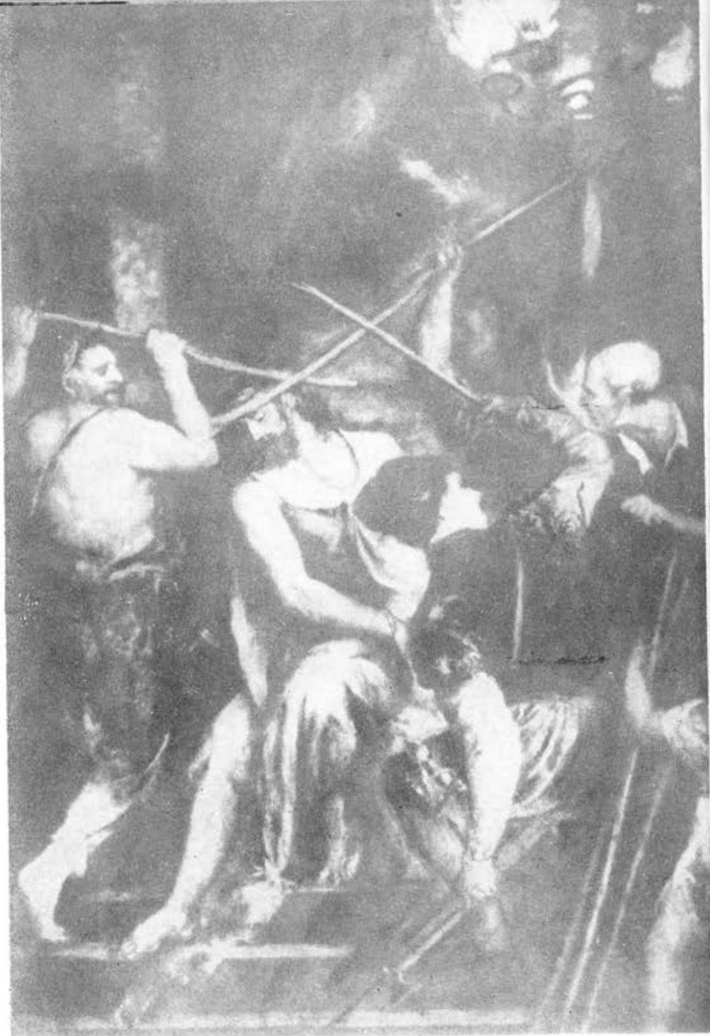


Tițian,
Sf. Magdalena. Ermitaj, Leningrad

Tițian,
Sf. Magdalena (detaliu)

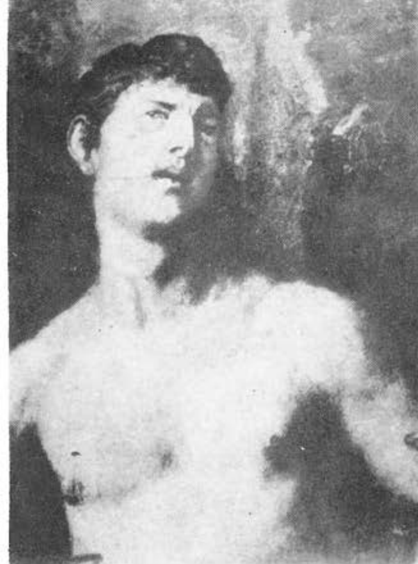


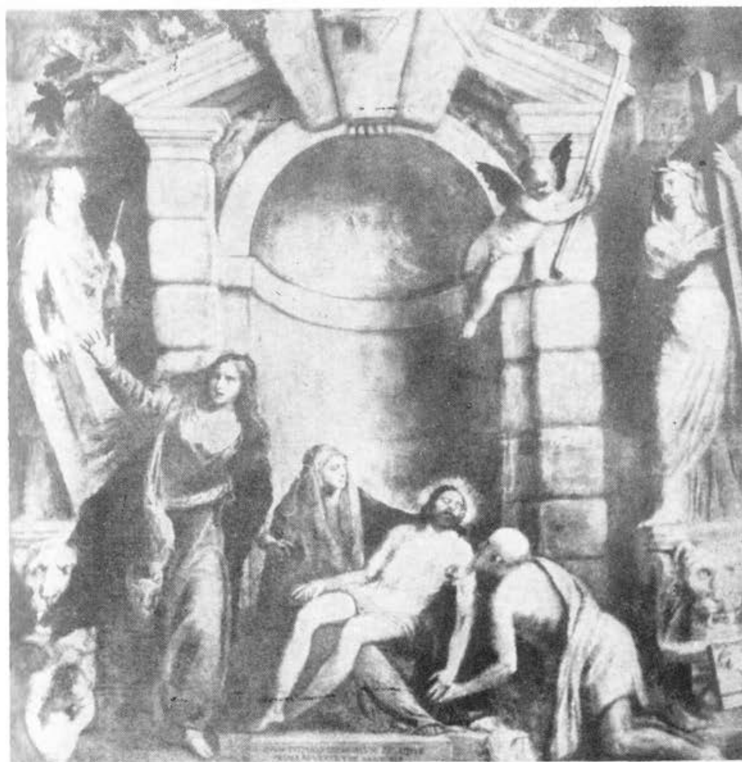
Tițian,
Răstignirea. Biserica San Domenico, Ancona



Tițian,
Încoronarea cu spini. Alte Pinakothek, München







Tițian,
Sf. Sebastian. Ermitaj, Leningrad

Tițian,
Sf. Sebastian (detaliu)

Tițian,
Jelirea lui Cristos, Galeria, Academiei, Veneția



Michelangelo,
Două figuri. Desen după o frescă de Giotto din capela Peruzzi

Michelangelo,
Madonna della scala.
Relief. Marmură.
Casa Buonarroti, Florența



Michelangelo,
Inger cu sfeşnic.
Marmură. Biserica San Domenico, Bologna





Michelangelo,
Lupta centaurilor.
Relief. Marmură.
Casa Buonarroti, Florența



Michelangelo,
Lupta centaurilor.
(fragment)



Michelangelo,
Pietà (detaliu)

Michelangelo,
Pietà, Marmură. Catedrala Sf. Petru, Roma



Michelangelo,
David. Marmură. Academia de arte frumoase, Florența

Michelangelo,
David (detaliu)





Michelangelo,
Madona cu pruncul. Marmură. Catedrala Notre-Dame, Bruges

Michelangelo,
Madona cu pruncul (detaliu)



Michelangelo,
Madonna Pitti, Relief. Marmură. Muzeul National, Florența





Michelangelo,
Madonna Pitti (detaliu)

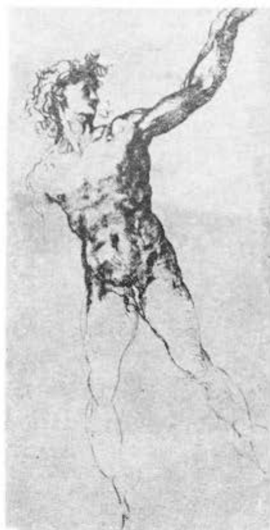
Michelangelo,
Madonna Taddei. Relief. Marmură. Academia regală de arte frumoase, Londra



Michelangelo,
Madonna Doni. Galeria Uffizi, Florența







Michelangelo,
Nud bărbătesc. Desen. Casa Buonarroti, Florența.

Michelangelo,
Tînăr fugind. Desen. British Museum, Londra

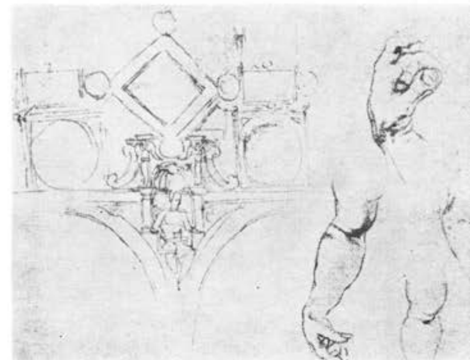


Michelangelo,
Lupta de la Cascina (Copie executată de Sangallo după cartonul pierdut al lui Michelangelo)



Michelangelo,
Apostolul Matei. Marmură. Academia de arte frumoase, Florența.

Michelangelo,
O schiță a primei variante pentru pictura Capelei Sixtine. British Museum, Londra

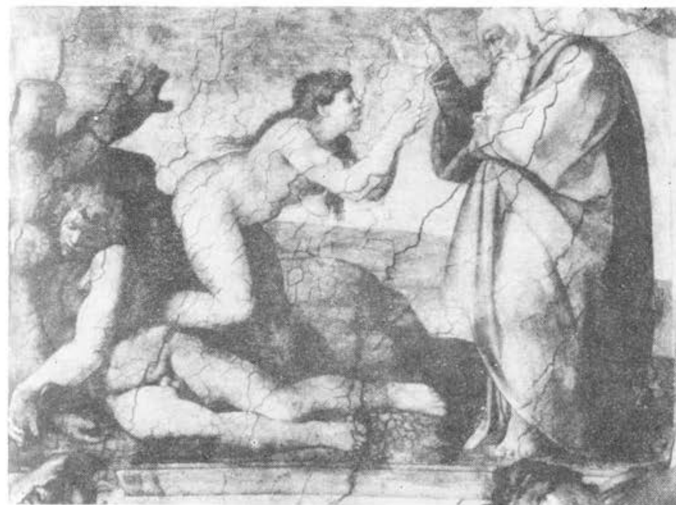


Michelangelo,
Capela Sixtină. Vedere de ansamblu

Michelangelo,
Căderea în păcat și *Izgonirea din rai.* Frescă de pe plafonul Capelei Sixtine



Michelangelo,
Crearea Evei. Frescă de pe plafonul Capelei Sixtine





Michelangelo
Ignudo. Frescă de pe plafonul Capelei Sixtine



Michelangelo
Ignudo. Frescă de pe plafonul Capelei Sixtine



Michelangelo,
Crearea lui Adam. Frescă de pe plafonul Capelei Sixtine



Michelangelo,
Crearea lui Adam (fragment)

Michelangelo,
Despărțirea uscatului de apă. Frescă de pe plafonul Capelei Sixtine

Michelangelo,
Crearea astrelor și planetelor. Frescă de pe plafonul Capelei Sixtine





Michelangelo, *Despărţirea luminii de întuneric*. Frescă de pe plafonul Capelei Sixtine

Michelangelo, *Ignudo*. Frescă de pe plafonul Capelei Sixtine





Michelangelo, *Ignudo*. Frescă de pe plafonul Capelei Sixtine

Michelangelo, *Ignudo*. Frescă de pe plafonul Capelei Sixtine





Michelangelo, *Răstignirea lui Haman*. Frescă de pe plafonul Capelei Sixtine.

Michelangelo, *Prorocul Ioil*. Frescă de pe plafonul Capelei Sixtine



Michelangelo,
Prorocul Isaia. Frescă de pe plafonul Capelei Sixtine





Michelangelo,
Prorocul Isaia (fragment)



Michelangelo,
Prorocul Iezechil. Frescă de pe plafonul Capelei Sixtine

Michelangelo,
Prorocul Ieremia. Frescă pe plafonul Capelei Sixtine



Michelangelo,
Sibila din Delfi. Frescă de pe plafonul Capelei Sixtine





Michelangelo,
Sibila din Eritreea
Frescă de pe plafonul Capelei Sixtine.



Michelangelo,
Sibila din Cumae
Frescă de pe plafonul Capelei Sixtine



Michelangelo, *Sibila din Libia.* Frescă de pe plafonul Capelei Sixtine

Michelangelo, ***Studii.*** Ashmolean Museum, Oxford

Michelangelo, *Sibila din Libia.* Desen. Metropolitan Museum, New York



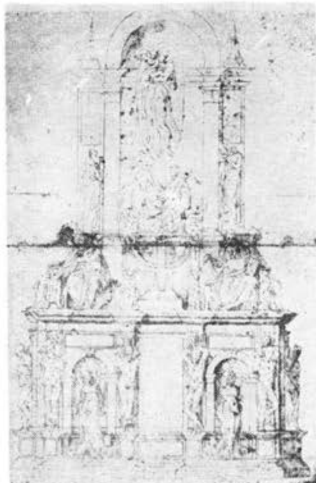




Michelangelo, *Strămoşii lui Cristos.* Frescă din Capela Sixtină

Michelangelo, *Abias.* Frescă din Capela Sixtină

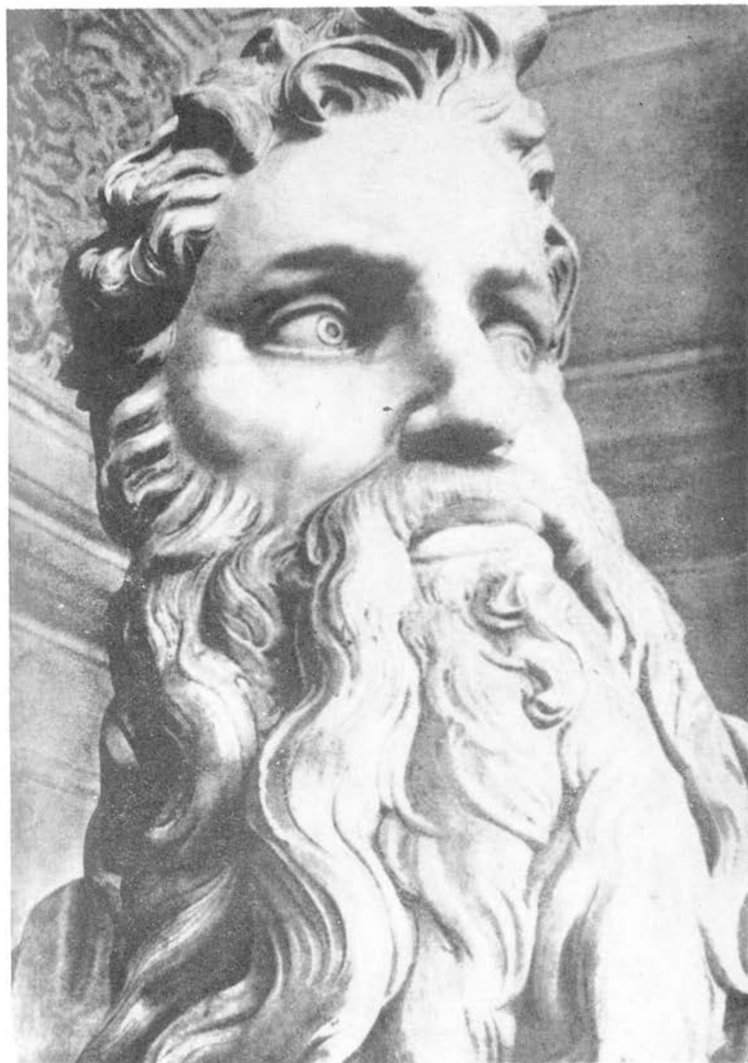




Rocchetti, *Mausoleul Medici*, Copie după desenul pregătitor al lui Michelangelo din 1513

Michelangelo, *Moise.* Marmură. Biserica San Pietro in Vincoli, Roma





Michelangelo, *Moise* (detaliu)





Michelangelo,
Sclav murind (detaliu)

Michelangelo,
Sclav răzvrătit (detaliu)

Michelangelo,
Sclav murind. Marmură. Luvru. Paris

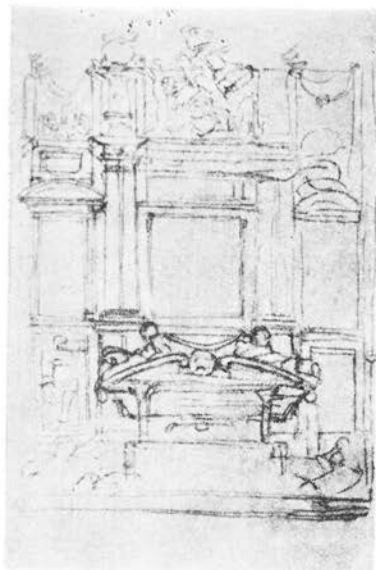


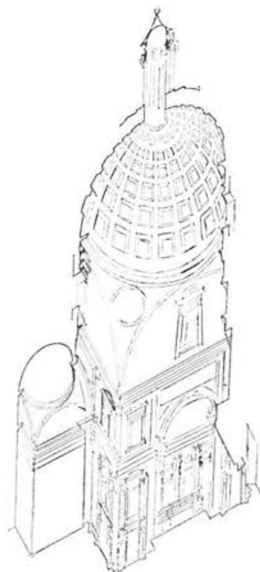


Michelangelo,
Sclav răzvrătit. Marmură. Luvru. Paris

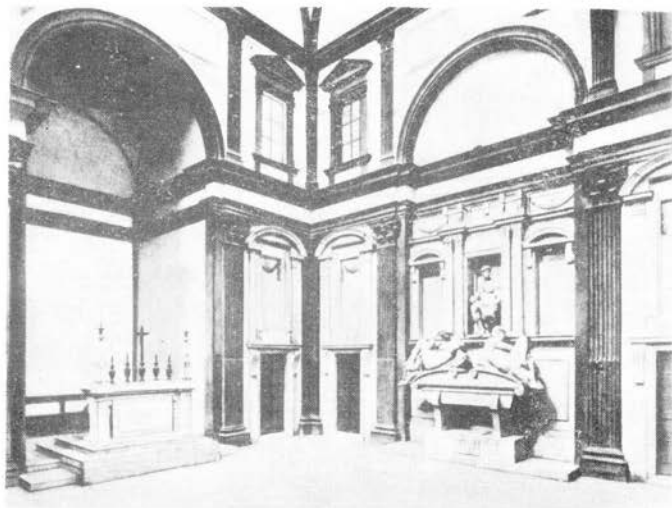
Michelangelo,
Capela Medici. Schiţă. Desen. British Museum, Londra

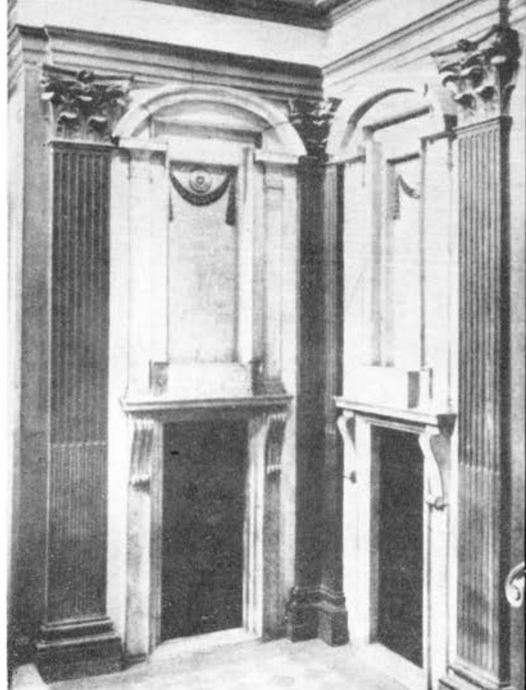
Michelangelo,
Capela Medici. Proiecţie axonometrică





Michelangelo,
Capela Medici. Biserica San Lorenzo, Florenţa





Michelangelo,
Capela Medici (detaliu de interior)





Michelangelo,
Mormîntul lui Lorenzo de' Medici. Marmură. Capela Medici

Michelangelo,
Mormîntul lui Giuliano de' Medici. Marmură. Capela Medici

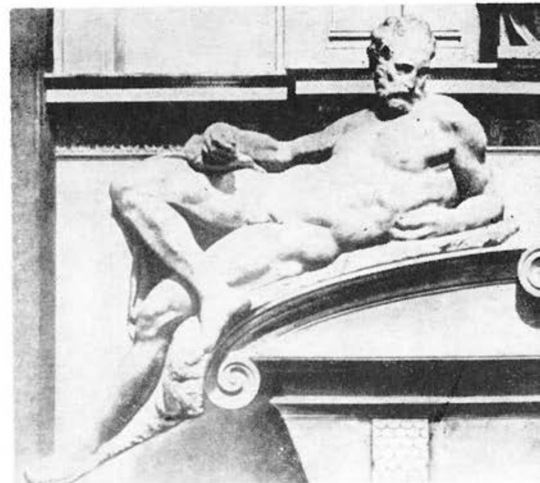


Michelangelo,
Dimineața. Marmură
Capela Medici.



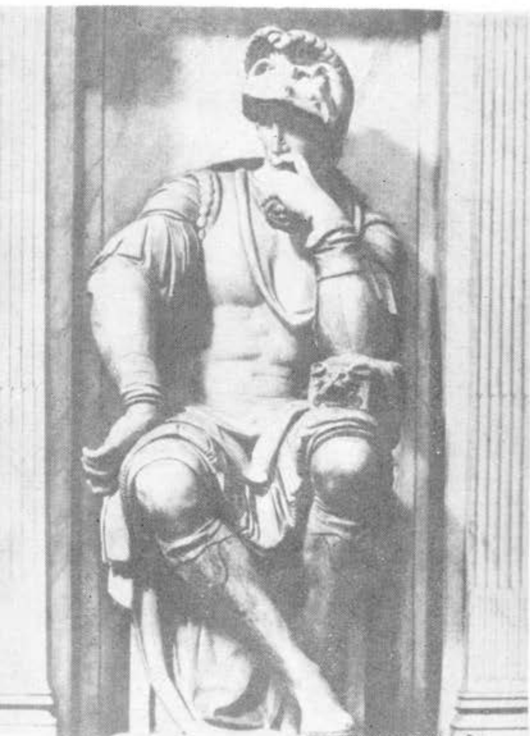
Michelangelo,
Dimineața (detaliu)

Michelangelo,
Seara. Marmură
Capela Medici



Michelangelo,
Seara (detaliu)

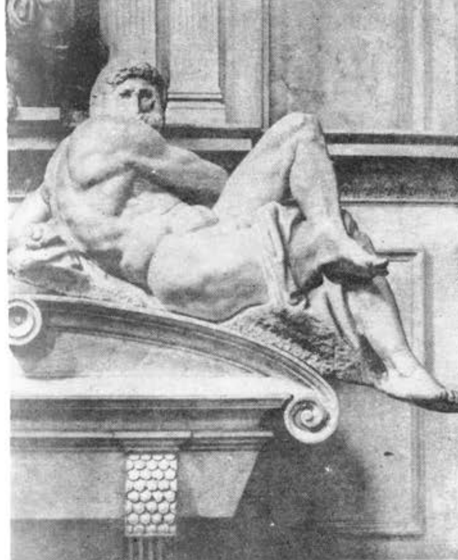




Michelangelo, *Lorenzo de' Medici*. Marmură. Capela Medici



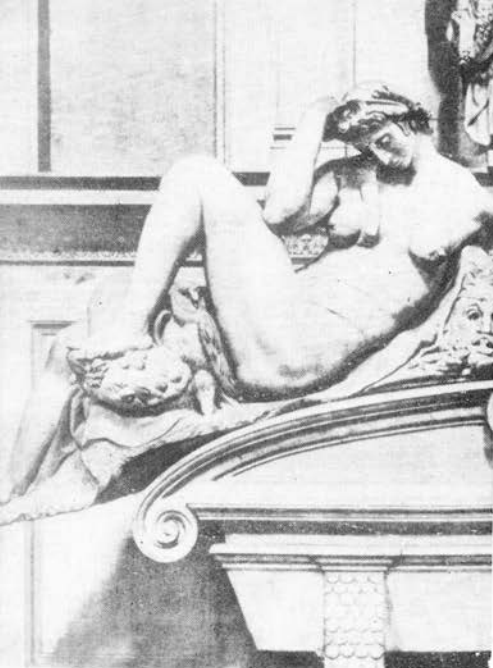
Michelangelo *Lorenzo de' Medici*. detaliu



Michelangelo, *Ziua*. Marmură. Capela Medici



Michelangelo, *Ziua* (detaliu)



Michelangelo
Noaptea. Marmură.
Capela Medici



Michelangelo
Madona cu pruncul.
Marmură. Capela
Medici



←

Michelangelo,
Madone (schițe).
Desen. British Museum, Londra



Michelangelo,
Madona cu pruncul
(detaliu)

Michelangelo,
Madona cu pruncul.
Marmură. Capela
Medici







Michelangelo, *Băiat chircit*. Marmură. Ermitaj, Leningrad





Michelangelo, *David-Apollon*. Marmură. Muzeul Național, Florența



Michelangelo, *Sclav cu barbă*. Marmură. Academia de arte frumoase, Florența



Michelangelo, *Sclav trezindu-se*, Marmură. Academia de arte frumoase, Florența



Michelangelo,
Brutus. Muzeul național. Florența



Michelangelo.
Brutus (detaliu)

Michelangelo,
Judecata de apoi (fragment de frescă). Capela Sixtină



Michelangelo,
Judecata de apoi (detaliu)

Michelangelo,
Răstignirea apostolului Petru. Frescă. Capela Paolina, Vatican



Michelangelo,
Răstignirea apostolului Petru (detaliu)





Michelangelo,
Convertirea lui Saul. Frescă. Capela Paolina, Vatican

Michelangelo,
Convertirea lui Saul (detaliu)

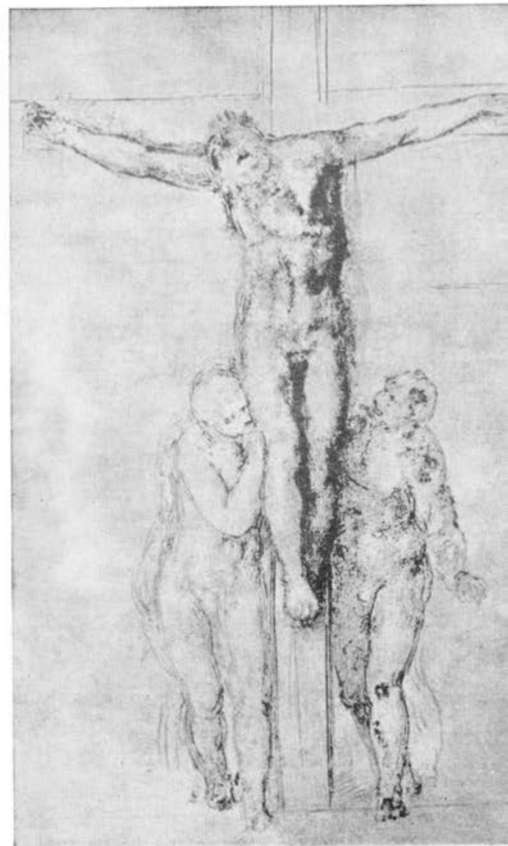




Michelangelo,
Buna Vestire. Desen. Ashmolean Museum, Oxford



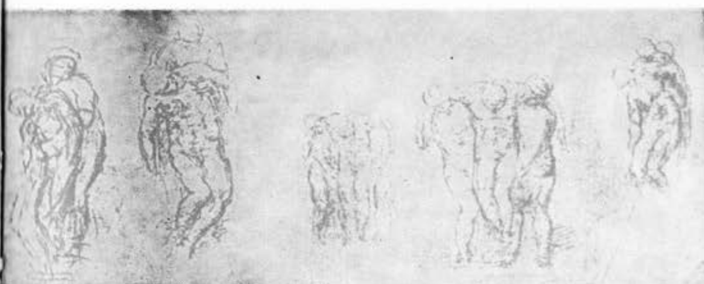
Michelangelo,
Madonna Annunziata. Desen. British Museum, Londra



Michelangelo,
Răstignirea. Desen, British Museum, Londra

Pietà. Marmură. Catedrala Santa Maria del Fiore, Florența

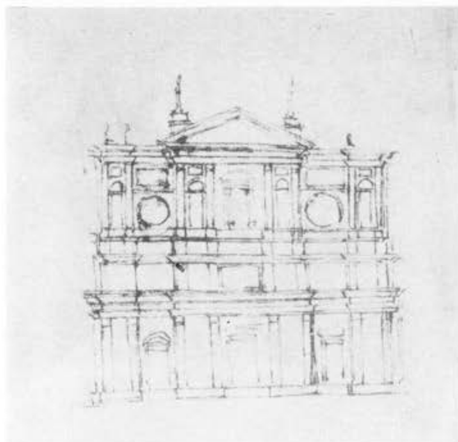




Michelangelo, *Pietà*. Schițe. Ashmolean Museum, Oxford.



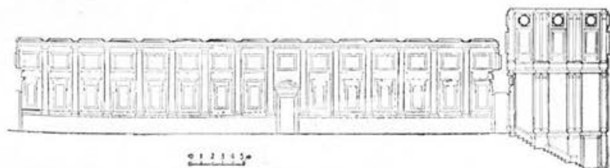
Michelangelo, *Pietà Rondanini*. Castello Sforzesco, Milano



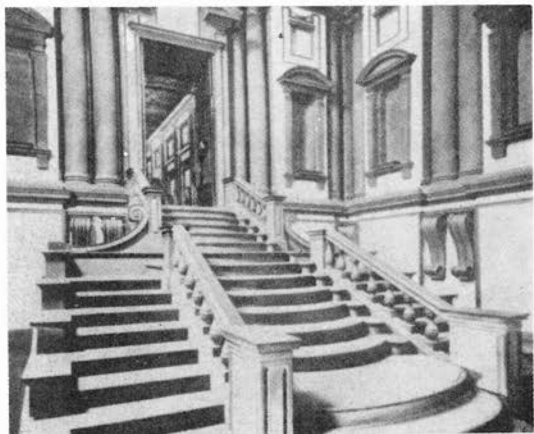
Michelangelo, *Biserica San Lorenzo*. Schiță de fațadă. Desen. Casa Buonarroti, Florența

Michelangelo, *Biblioteca Laurenziana*. Plan și secțiune

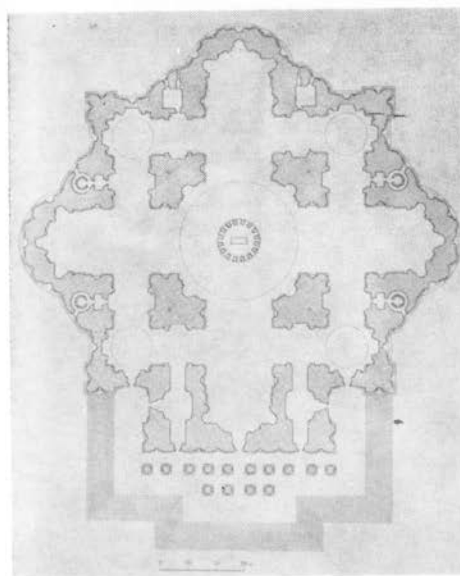




240



Michelangelo, *Biblioteca Laurenziana*. Vestibulul

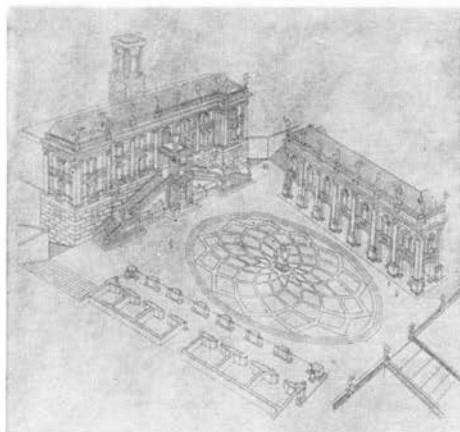


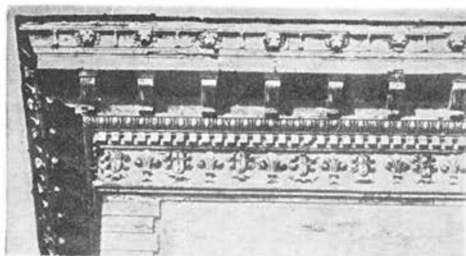
Michelangelo, *Proiectul Catedralei Sf. Petru*, Roma. (Plan).

Michelangelo, *Catedrala Sf. Petru*, Roma.

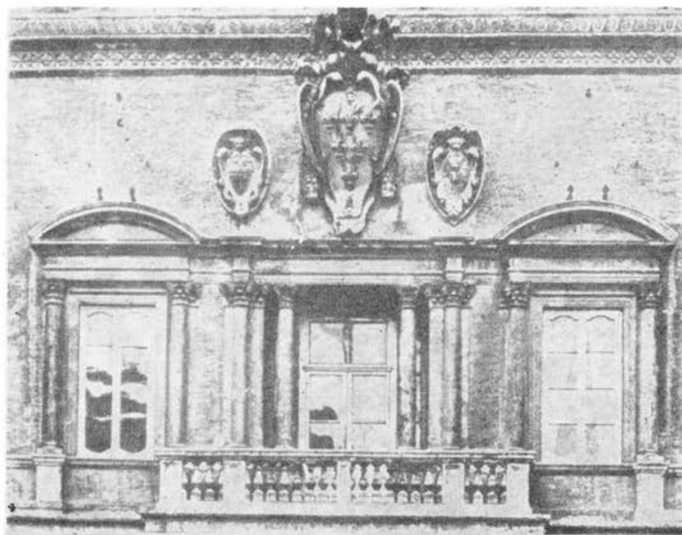


Michelangelo, *Piața Capitolului*, Roma. Reconstituire după gravura lui Dupérac



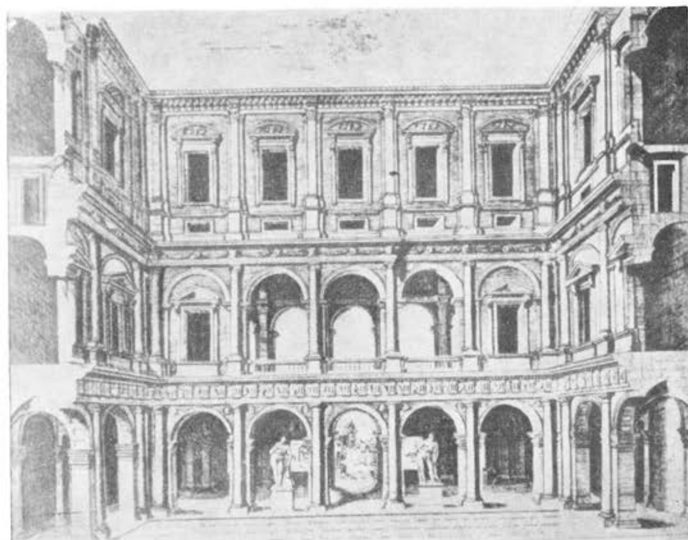


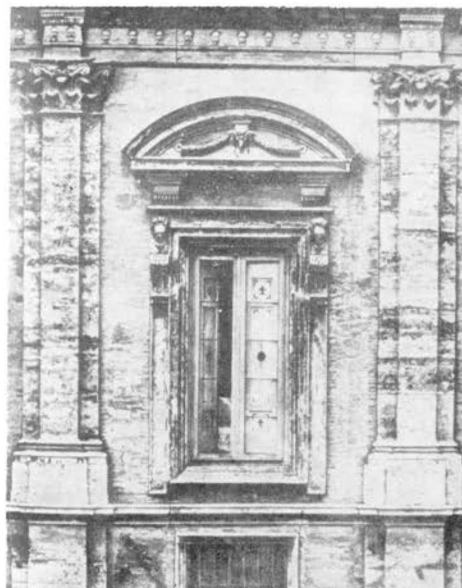
Michelangelo, *Palazzo Farnese*, Roma (cornișă)



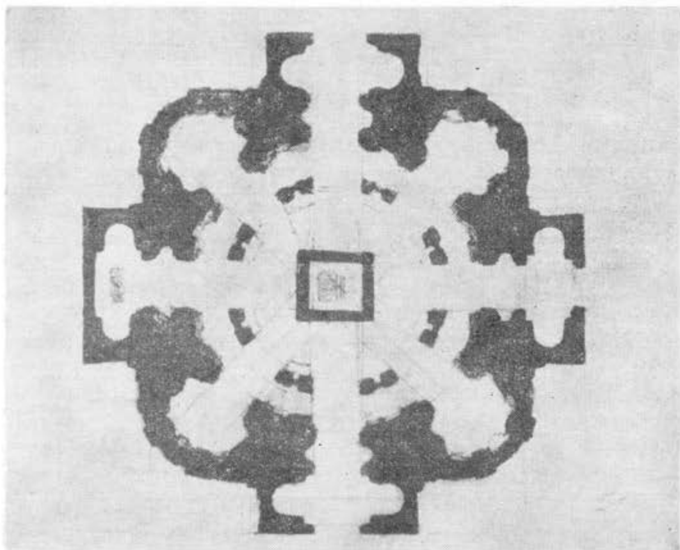
Michelangelo, *Pallazzo Farnese* (ferestre)

Michelangelo, *Palazzo Farnese*. (Proiect) Gravură



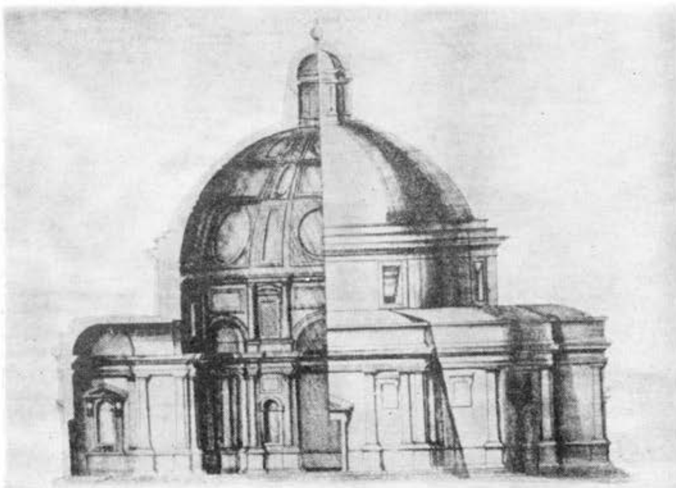


Michelangelo, *Palazzo Farnese*. Fereastră



Michelangelo,
Biserica San Giovanni dei Fiorentini, Roma (Plan)

Michelangelo,
Biserica San Giovanni dei Fiorentini (Machetă de lemn) Reconstituire.





Michelangelo,
Porta Pia, Roma (fragment)

Jacopo Bassano,
Adorația magilor. Galeria națională a Scoției, Edinburgh





Jacopo Bassano,
Tăierea capului lui Ioan Botezătorul. Muzeul de artă, Copenhaga

Jacopo Bassano,
Sf. Treime. Biserica Santa Trinità, Angarano.



Jacopo Bassano,
Adorația păstorilor, Hampton Court, Londra

Jacopo Bassano,
Bunul samaritean, Hampton Court, Londra



Jocopo Bassano,
Ioan Botezătorul. Muzeul municipal, Bassano





Jacopo Bassano,
Apostolii Petru și Pavel. Galeria Estense, Modena



Jacopo Bassano,
Sf. Ieronim, Galeria Academiei, Veneția

Jacopo Bassano,
Adorația magilor. Kunsthistorisches Museum, Viena

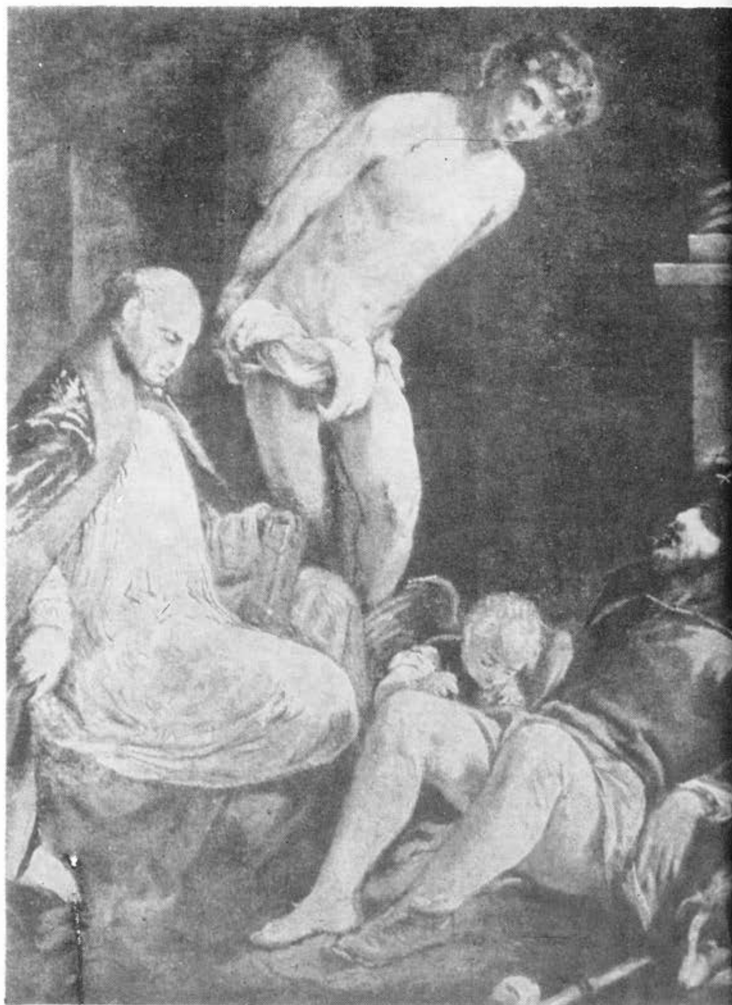




Jacopo Bassano,
Vestirea păstorilor. Academia di San Luca, Roma



Jacopo Bassano,
Sf. Martin cu Antonie cel Mare. Muzeul municipal, Bassano



Jacopo Bassano,
Sf. Florian, Rocus și Sebastian (schiță) Ermitaj, Leningrad

în condițiile strălucitorului soare meridional, o asemenea varietate de efecte de clarobscur, care au rămas cu totul inaccesibile nu numai precursorilor, ci și contemporanilor săi. Dacă se ține seamă de puterea neobișnuită a reliefului în edificiile lui Michelangelo se înțelege de ce rezolvările sale arhitecturale n-au avut ecou în țările nordice ale Europei. Aici lipsea soarele meridional, și palladinismul „neutru" avea infinit mai multe șanse de succes.

Întrucît pentru Michelangelo, opera de arhitectură constituia un organism viu, el se străduia în schițele sale să evidențieze înainte de toate acțiunea și contraacțiunea forțelor. De obicei, el începea cu precizarea volumului plastic al edificiului, ignorînd nu o dată legile staticii. Planurilor și secțiunilor trasate minuțios cu ajutorul compasului și al riglei, cu marcarea exactă a raporturilor numerice, el le prefera schițele libere în peniță și laviu sau în creion italian și sanghină, precum și modelele făcute din lut. Își propunea ca în ele să fixeze viitoarele efecte de umbră și lumină, să-și precizeze felul de a înțelege forma dinamică și forța fizică a unuia sau altuia dintre elemente. Cînd Michelangelo făcea pentru cioplitorii în piatră desenele ancadramentelor de ferestre și uși sau ale profilelor pentru cornișe, el se străduia mai mult să dea o idee generală asupra detaliului, decît un instructaj precis calculat pentru a fi realizat. Dacă ne putem exprima astfel, în momentul zămislirii ideii creatoare el opera nu atît cu cantitatea, cît cu calitatea. De regulă, Michelangelo nu recurgea niciodată la schițe de perspectivă fiindcă nu-și închipuia arhitectura receptată numai dintr-un punct de vedere. Tocmai de aceea lui îi plăcea atît de mult să realizeze modelele de lut care apropiau în ochii lui arhitectura de sculptură. Creîndu-le, maestrul se interesa mai mult de efectele plastice decît de cele spațiale. Și aici se impune o comparație cu pictura sa în care spațiul există numai ca recipient pentru corpurile plastice.

Din modul deosebit de abordare a arhitecturii decurge și o trăsătură foarte caracteristică a metodei de creație a lui Michelangelo. El își modifica în continuu schițele pînă în ultimul moment, cînd cioplitorul era gata să purceadă la realizarea detaliului. Concepția lui arhitecturală se năștea în procesul creșterii organice, în procesul unor neîntrerupte rectificări, ceea ce complica la extrem lucrul în colaborare cu el. De obicei modificarea vreunei părți oarecare atrăgea după sine în mod obligatoriu schimbarea alteia. El însuși scria: „Dar cînd planul își schimbă total forma, este nu numai permis, dar și indispensabil să se schimbe, în raport cu ce-am arătat mai sus, și ornamentele și, în egală măsură, tot ce le corespunde lor. Mijlocul însă este totdeauna liber, după dorință, așa cum nasul, aflîndu-se în mijlocul feței, nu depinde prin nimic nici de un ochi nici de altul, dar o mînă este obligată desigur să fie la fel cu cealaltă și un ochi la fel cu celălalt, avîndu-se în vedere ambele părți și corespondentele între ele". Străduindu-se cu insistență să opereze corectări și îmbunătățiri, Michelangelo evita să dea o soluție definitvă chiar și în model. De pildă, modelul din lemn al catedralei sf. Petru a fost lăsat de el fără attic, și probabil fără fațadă și cupolă pentru a nu-l lipsi de posibilitatea să modifice aceste elemente în concordanță cu impresia generală de „corp" al edificiului. Vechile izvoare învederează faptul că pe fațada de est a catedralei și pe palazzo Farnese au fost plasate cornișe temporale din lemn, la dimensiunea celor reale de piatră, pentru a-i permite lui Michelangelo să adauge corecturile indispensabile. Drept rezultat al unei asemenea practici, nici una dintre clădirile construite după proiectul lui Michelangelo nu corespundea exact cu ceea ce vroise el să vadă întruchipat în etapa finală a procesului creator.

Era clar deja pentru contemporanii lui Michelangelo că ideile arhitecturale lansate de el deschid un nou capitol în istoria arhitecturii italiene. În adevăr, maestrul rupe categoric cu canoanele clasice, cu ceea ce Vitruviu numise „decorum" (adică

respectarea tradiției clasice). Dușmanii lui Michelangelo, uniți în jurul academiei vitruviene din Roma (1542), au caracterizat formele lui arhitecturale drept „corcituri" ale ordinelor antice, iar concepția sa arhitectonică în general ca pur „barbară". În construcțiile lui Michelangelo „noi vedem — scriau ei — fiecare detaliu denaturat conform întîmplării și arbitrariului". Dimpotrivă, în lagărul manieriștilor, lucrările de arhitectură ale lui Michelangelo provocau o furtună de entuziasm. Vasari afirma: „Artiștii trebuie să-i fie totdeauna recunoscători fără margini fiindcă el a sfărîmat piedicile și cătușele în care ei mergeau pe un drum bătut"; „prin noutatea unor minunate cornișe, capiteluri și baze, uși, tabernacule și cavouri, el a obținut diferențe totale față de ceea ce făceau oamenii, potrivit măsurătorilor, ordinelor și proporțiilor lui Vitruviu și ale Antichității, nedorind să adauge nimic la acestea". Manieriștii care folosiseră diferite motive arhitecturale separate din proiectele și construcțiile lui Michelangelo, gîndeau cu naivitate că marele maestru a fost tovarășul lor de idei. Or, de fapt, între ei și el se afla o prăpastie. Pentru Michelangelo era un mijloc de exprimare a marilor idei eroice. Cînd el și-a dat seama de imposibilitatea de a reda, cu ajutorul picturii și sculpturii, gîndurile și sentimentele sale, înțelegînd că acestea vin într-o profundă contradicție cu limbajul artelor plastice, el s-a adresat arhitecturii. Și aceasta a devenit în mîinile lui un mijloc puternic pentru exprimarea emoțiilor profund individuale. În istoria arhitecturii europene, n-a fost o operă care s-o egaleze pe a lui Michelangelo în ceea ce privește emoționalitatea. În ea zac gigantice forțe atît de optimiste încît, în comparație cu ea, orice edificiu în stil manierist pare rece și anemic. Or, tocmai această bază renascentistă a arhitecturii michelangiolești n-a fost sesizată de către manieriști care au apucat pe drumul însușirii pur exterioare a detaliilor ei, pe care le scoteau în mod arbitrar din contextul de idei.

Deja în pictura murală de pe plafonul Capelei Sixtine, Michelangelo s-a afirmat ca un mare maestru al arhitecturii. Cu ajutorul unor elemente arhitecturale puternic elaborate, el a știut să unească toate imaginile picturale într-un sistem unitar solid și logic. Dar aici carcasa arhitectonică juca un rol auxiliar și era realizată cu mijloacele picturii. Pentru prima oară Michelangelo a apucat pe calea reală a arhitecturii cînd a primit, în 1516, comanda papei Leon X pentru proiectul fațadei bisericii San Lorenzo din Florența. Michelangelo a refuzat multă vreme această sarcină, dar în cele din urmă s-a declarat de acord s-o realizeze. În anul 1517, au fost făcute modelele de lut și de lemn, iar peste patru ani, contractul a fost rupt și proiectul a rămas neînfăptuit. Trei ani de muncă foarte încordată s-au irosit degeaba. Desenele lui Michelangelo care parțial n-au fost distruse și modelul din lemn ce se păstrează în Casa Buonarroti permit să se reconstituie intenția artistului. După propriile lui cuvinte, el se pregătise „a realiza fațada de la San Lorenzo astfel încît și ca arhitectură și ca sculptură ea să devină o oglindă a întregii Italii (lo specchio di tutta Italia)". Încoronată cu un mic fronton, fațada trebuia să fie împărțită cu ajutorul unei cornișe libere și a unui puternic attic în două nivele. Primul era împărțit pe verticală de coloane, iar al doilea — de pilaștri ai ordinului corintic. Între coloanele primului nivel erau practicate trei deschideri pentru uși și nișe dreptunghiulare în perete, destinate unor statui și reliefuri. Spațiile dintre pilaștrii nivelului doi erau prevăzute cu nișe, medalioane și adîncituri dreptunghiulare în perete tot pentru statui și reliefuri.

În varianta cea mai timpurie a proiectului, Michelangelo se mai afla încă sub influența lui Giuliano da Sangallo. Dar ulterior, el a început să dea mai multă pondere tuturor părților, să introducă decroșuri și să potențeze astfel relieful peretelui, ceea ce a dus la o ruptură completă cu tradiția brunelleschiană. Această ruptură s-a manifestat și în folosirea sculpturii pe scară largă la fațadă, aceasta dobîndind în consecință o monumentalitate care nu

era deloc proprie edificiilor bisericești din sec. al XV-lea. Numai în condițiile unei asemenea rezolvări sintetice, devenise posibil să se facă din fațadă „o oglindă a întregii Italii".

În anii 20, Michelangelo a realizat la Florența încă o lucrare de arhitectură — proiectul Laurenzianei, prima bibliotecă publică din Europa Occidentală. Localul bibliotecii a fost rezervat la etajul uneia dintre construcțiile curții interioare a bisericii San Lorenzo. La sfîrșitul anului 1523 și începutul celui următor, Michelangelo a făcut proiectul sălii de lectură și al vestibulului. Construcția s-a prelungit pînă în anul 1534. În 1559, maestrul i-a trimis lui Bartolomeo Ammanati din Roma modelul din lut al scării care a fost realizată pînă în 1568.

Pentru a înțelege concepția lui Michelangelo, trebuie să ținem seama totdeauna că vestibulul și sala de lectură au fost puse de el într-o foarte strînsă legătură compozițională. Acestea constituie două verigi componente ale aceleiași concepții arhitectonice. Ele se completează una pe alta și vestibulul cu ritmul lui accelerat, neliniștit, servește drept treaptă de trecere spre sala de lectură în care domină calmul și liniștea. Nu prea mare (9,5×10,5 m), vestibulul este completat cu o scară în trei părți, ce se lărgește spre bază. Această scară, de o formă cu totul neobișnuită, se asemuiește unui torent de lavă ce curge prin golful îngust al ușii. Ea lasă puțin loc pentru cel ce intră în vestibul și îl împinge să se ridice cît se poate mai repede pe treptele ei. Spre același lucru îl invită și pereții care dau năvală amenințător din toate părțile. În tratarea acestora Michelangelo obține o reliefare și o dinamică nemaivăzute pînă atunci. Aici totul este construit pe contraste. Coloanele-perechi abia au loc în nișele ce le-au fost destinate. Consolele amplasate sub coloane sînt atît de ușoare încît nu sînt în stare să susțină antablamentul și coloanele ce se sprijină pe acesta. Pe deasupra, consolele par a fi într-o necurmată mișcare, ca și cînd ar forma o panglică care ba dispare în zid, ba apare din nou din el. Ferestrele

oarbe cu ancadramente masive contrastează cu tăbliile făcute dinadins ușoare, care încadrează micile nișe dreptunghiulare. Frontonul rupt de deasupra ușii întretaie cu colțurile lui coloanele ce flanchează ușa. Acest conflict între plinuri și ancadrament, această supraîncărcare a peretelui cu decor sînt folosite în mod conștient de maestru pentru a provoca la cel ce intră în vestibul senzația de sufocare. Și cînd, ridicîndu-se pe scară, vizitatorul intră în sală, aici dintr-o dată urmează destinderea. Aici totul respiră calm, totul te invită la reflecție lentă, concentrată. Pereții sălii lungi de 46,2 m sînt împărțiți de pilaștri de ordin „colosal", ancadramentele ferestrelor sînt simple și severe, plinurile sînt mult mai ușoare decît ancadramentele, fapt datorită căruia, lupta conflictuală a forțelor lipsește cu desăvîrșire. Sala este amenajată în tradițiile lui Brunelleschi întrucît pilaștrii și ancadramentele ferestrelor sînt plate, tinzînd prin aceasta să vină la nivelul peretelui fără însă a-l îngreuna în vreo măsură oarecare. La fel cum în statuile *Sclavilor*, Michelangelo a folosit principiul ciclic, completînd o statuie prin alta și în acest fel depășind atemporalitatea plastică a imaginii, tot astfel, în arhitectură, el a încercat să creeze un original „torent al timpului" în care vestibulul este de neconceput fără sala de lectură care-i urmează, iar sala de lectură — fără vestibulul care o precede. Or, aceasta însemna deja un cuvînt nou în arhitectură care dobîndea o asemenea dinamică și emoționalitate cum în zadar am căuta în arhitectura quattrocento-ului.

Toate celelalte lucrări de arhitectură ale lui Michelangelo care se deosebesc prin mai multă maturitate de gîndire sînt legate deja de Roma. Ele corespund ultimei perioade din viața maestrului, cînd după moartea lui Antonio da Sangallo, Michelangelo a fost desemnat, în anul 1546, ca arhitect principal al catedralei sf. Petru. El a trebuit să intre într-o luptă înverșunată cu adepții lui Antonio da Sangallo și cu hoții care se înfruptau din această construcție — cea mai mare din acea vreme. Edificiul atrăsese atenția generală și

în jurul lui se purtau dispute continui între reprezentanții diferitelor direcții artistice. Unii vroiau să se dea acestui monument religios, ținînd seamă de importanța lui excepțional de mare pentru întreaga lume catolică, forma tradițională de bazilică, în timp ce alții preconizau soluția care prevedea o cupolă centrală. Partida „bazilicală" era partida tradiționaliștilor cu stare de spirit clericală și, în cele din urmă, în toiul contrareformei, aceasta a învins. Partida „centralcupolară" avea legături cu curentele laice, pur renascentiste. Din ea făcuse parte, la timpul său, Bramante al cărui proiect a rămas nerealizat din cauza morții premature a arhitectului, și aderase la ea în mod hotărît și Michelangelo. Dar între Bramante și acesta, la lucrul asupra proiectului fuseseră atrași la început Rafael și discipolul lui, Baldassare Peruzzi, apoi Antonio da Sangallo care arătase preferință pentru varianta bazilicală și începuse s-o traducă în mod energic în viață. Tocmai împotriva acestei variante s-a pronunțat cu toată pasiunea ce-i era proprie, Michelangelo. Într-una dintre epistolele sale (către Bartolomeo Ferratini?), el scria: „Cine s-a depărtat de planul lui Bramante, așa cum a făcut-o Sangallo, s-a depărtat și de adevăr".

Întorcîndu-se la ideea unui edificiu cu cupolă centrală, Michelangelo a trecut la realizarea ei nu după proiectul lui Bramante, ci potrivit propriei sale concepții. În comparație cu planul foarte elegant al lui Bramante, planul său pare mai simplu și în același timp mai aproape de monolit. Deasupra domină o puternică cupolă centrală, iar spre spațiul de sub cupolă sînt orientate toate părțile crucii grecești înscrise în pătrat, precum și încăperile rectangulare alăturate spațiilor ce se întretaie, acoperite cu mici cupole. În planul lui Bramante, celulele spațiale separate sînt mai mult sau mai puțin egale ca valoare, fiecare din ele avînd un caracter închis și izolat. În planul lui Michelangelo, însă, toate părțile sînt subordonate unui principiu de bază, de unde impresia că spațiul interior ar fi turnat dintr-o singură bucată. El este străbătut de o mișcare centripetă și acest lucru îi

conferă nu numai amploare monumentală, ci și un dinamism neobișnuit.

Ca totdeauna, Michelangelo a elaborat proiectul catedralei Sf. Petru cu metodă și perseverență în atingerea țintei, însușiri ce-i erau proprii. Încă din 1546 el a realizat modelul de lut. În 1547, a făcut un nou model, de lemn, care stă, probabil, la baza gravurii lui Duperac (acest gravor francez era un pasionat admirator al creației arhitecturale a lui Michelangelo, ale cărui proiecte le-a reprodus cu minuțiozitate în gravurile sale). Lucrul practic la reconstrucția catedralei a început cu consolidarea celor patru stîlpi de susținere a cupolei, rămași moștenire de la Bramante. Mai departe, construcția a mers în ritm destul de rapid și către 1557 tamburul turlei era aproape gata. Tot în acest an, Michelangelo a realizat modelul de lut al cupolei, iar între 1558 și 1561 — modelul de lemn referitor la care se mai duc pînă în ziua de azi nedomolite dispute științifice. Tolnay presupune, de pildă, că modelul respectiv s-a pierdut, iar Körte identifică acest model cu cel care se păstrează în muzeul de pe lîngă catedrala Sf. Petru. În acest din urmă model, există o înnăditură care schimbă substanțial silueta cupolei, aceasta căpătînd, în noua variantă, o formă mai elansată ce o amintește pe aceea a formei existente în cupola catedralei din Florența. Cînd în 1588—1593 Giacomo della Porta a terminat cupola, el i-a imprimat forma obținută în modelul de lemn datorită înnăditurii. A fost oare această modificare prevăzută de Michelangelo sau ea este rezultatul corectivului introdus de Giacomo della Porta — tocmai referitor la aceasta se și poartă discuția. Este mai verosimil ca Michelangelo să se fi pregătit a încununa catedrala Sf. Petru cu o cupolă semicirculară, grea și masivă, care potrivit concepției sale era chemată să dea o alură cît se poate de monumentală celei mai mari dintre construcțiile sec. al XVI-lea.

Pentru a ne forma o idee justă despre concepția arhitecturală a lui Michelangelo, cel mai bine este să privim catedrala Sf. Petru dinspre partea absidelor. Numai atunci se poate aprecia cum se cuvine toată originalitatea acestei arhitecturi irepetabile prin individualitatea ei. Ea este de-a dreptul zguduitoare prin măreție și soliditate. În ea totul se află în continuă mișcare; forțele antagoniste se ciocnesc una de alta, peretele este parcă elastic, ba înaintînd, ba retrăgîndu-se. Michelangelo creează un sistem unitar al forțelor ce „năzuiesc în sus": pilaștrii imenși aparținînd ordinului „colosal" își găsesc continuarea în proeminențele degajate ale atticului, în coloanele împerecheate ale tamburului, în nervurile cupolei, în sfîrșit, în colonetele luminatorului. Dar acest torent năvalnic al forțelor ce tind în sus întîlnește în calea sa un obstacol sub forma atticului greu, și numai în urma unor eforturi eroice reușește să surmonteze această barieră, după care mișcarea în sus este preluată din nou de coloanele tamburului și de nervurile cupolei. Lupta dintre forțele respective se manifestă și în raporturile reciproce dintre ancadrament și plinuri: pilaștri constrîng ferestrele și nișele amplasate în spațiile dintre ei și ale căror ancadramente, dinadins greoaie, adîncesc și mai mult conflictul. În scopul de a scoate la maximum în evidență relieful peretelui, Michelangelo recurge pe scară largă la decroșuri proeminente. De aceea, peretele care și așa avea, potrivit configurației planului, proeminențe și intrînduri, dobîndește o și mai mare plasticitate. Toate acestea luate împreună fac ca arhitectura să fie percepută ca un organism viu, înzestrat cu voință și plin de mișcare. Porțiunile peretelui nu sînt aplicate pe acesta ca o rețea decorativă a unui ordin. Dimpotrivă, ele cresc din perete formînd împreună cu el o masă unitară indivizibilă. Și aceste porțiuni întruchipează acele forțe eroice care-i sînt imanente masei și introduse din afară, ordonînd masa și modelînd-o. Într-o asemenea înțelegere a arhitecturii, materia devine identică cu mișcarea, iar mișcarea este tratată ca expresie a energiei materiei însăși.

A doua mare operă de arhitectură la care Michelangelo a lucrat la Roma a fost amenajarea

dealului Capitolin. De acesta au fost legate multe evenimente istorice și legende ale Romei antice care amintesc despre marele trecut al Italiei și nu rareori era numit „caput mundi" (capătul lumii). Cînd atotputernicul împărat Carol V a vizitat, în aprilie 1536, Roma și lui i-a fost rezervată o primire solemnă, Dealul Capitolin se afla într-o asemenea stare de paragină încît cortegiul triumfal nu s-a putut urca pe el. Atunci a fost luată hotărîrea de a se reconstrui din nou ansamblul respectiv, urmînd să se facă din el centrul planului orașului. În 1538, Michelangelo a venit cu sfatul de a se plasa în mijlocul pieței antica statuie ecvestră a lui Marc Aureliu și, aproximativ în același timp, el a început să lucreze la proiectul amenajării întregului ansamblu. Realizarea practică a proiectului cade în perioada anilor '40—'80 ai sec. al XVI-lea, din 1563 intrînd activ în această acțiune Giacomo della Porta care se va bizui în întregime pe proiectul lui Michelangelo. În actuala lui înfățișare, Capitoliul este unul dintre cele mai frumoase ansambluri arhitecturale ale Italiei, marcat de pecetea unei rare unități stilistice.

Spre dealul Capitoliului duce o scară largă. Este suficient să urci pe ea pentru ca privirii să i se înfățișeze dintr-o dată toată piața, cu statuia lui Marc Aureliu în centru, cu palatul Senatorilor în fund și cu palatele identice, ca amenajare arhitecturală, ale Conservatorilor, în părți. Michelangelo a postat palatele Conservatorilor nu în unghi drept, ci în unghi ascuțit în raport cu palatul Senatorilor, astfel încît piața are, în plan, forma de trapez. El a făcut acest lucru spre a neutraliza racursiul palatelor laterale. Plasate în unghi ascuțit ele sînt percepute în perspectivă ca fiind paralele unul cu altul. Totodată, ținînd seamă de unele însușiri deosebite ale ochiului omenesc, Michelangelo a inclus în plan un corectiv datorită căruia trapezul se transformă insesizabil, în conștiința noastră, în dreptunghi. Și iarăși ținînd seamă de receptarea vizuală, Michelangelo a creat în centrul pieței o ridicătură cu trei trepte de formă ovală care slujește drept un fel de podium pentru

monumentul ecvestru. Acest oval, așa cum o vădește gravura lui Duperac trebuia să fie completat cu un fel de petale ce trebuiau să pornească din centru și, întretăindu-se una pe alta, să formeze un ornament dinamic care să dea iluzia lărgirii ovalului. Michelangelo s-a oprit la fundalul ovalului pentru că, în racursi, ovalul este receptat sub formă de cerc. Cu asemenea procedee, noi pentru vremea sa, maestrul a obținut, în planul său, o remarcabilă claritate și armonie, eliberînd aspectul arhitectural al pieței de tot ce era aleatoriu și superficial.

În palatele laterale cu pilaștrii lor puternici și cu galeriile deschise de la parter, Michelangelo a subliniat prin toate mijloacele lungimea fațadelor, recurgînd la repetarea ritmică a unuia și aceluiași motiv. În palatul Senatorilor înălțat în fundul pieței, el a mobilizat, dimpotrivă, toate mijloacele spre a pune în evidență axul central. Edificiul este încununat pe axul din mijloc cu un turn. Spre intrarea principală de la etaj cu puternicul ei portic, duc două scări înclinate. Jos, pe același ax este plasată o nișă cu bazin de apă, flancat de figurile unor zeități ale apelor. Printr-o asemenea tratare, artistul a obținut cosubordonarea palatelor laterale celui principal. În amenajarea tuturor fațadelor, maestrul folosește pe scară largă ordine care contrastează unul cu altul, ancadramente masive și grele pentru ferestre, cornișe cu profil bogat. Toate acestea îi conferă arhitecturii lui un caracter maiestuos. Aflîndu-te în piața Capitoliului, încerci un sentiment cu totul ciudat. Această arhitectură inspiră eroism. Privind-o, nu numai că simți un aflux de forță, dar ți se întărește și credința în importanța mereu actuală a marilor valori intelectuale.

Întrucît după moartea lui Antonio da Sangallo, a rămas neterminat palazzo Farnese, început după proiectul său, papa Paul III i-a încredințat lui Michelangelo terminarea lucrărilor. În 1547, maestrul a realizat proiectul cornișei, pe cel al ferestrei din mijloc a fațadei și pe al etajelor unu și doi ale curții. Michelangelo tratează cornișa nu ca

pe un acoperiș, al clădirii, ci ca pe o parte componentă organică a peretelui: el mărește treptat relieful (începînd de la friză, prin centura biscuiților și prin șnurul cu perle, către console) și încheie toată compoziția cu o cimasă. O asemenea elaborare a cornișei, face ca aceasta să fie receptată ca o protuberanță a peretelui însuși. Într-un fel analog tratează Michelangelo și ancadramentul ferestrei centrale de la primul etaj care, din păcate, n-a fost realizată după proiectul său, fixat în gravură de către același Duperac. Michelangelo se pregătise să flancheze golul ferestrei printr-un mănunchi puternic de coloane corintice și să dea un decroș întreit antablamentului sprijinit pe ele. Această rezolvare i s-a părut, pe semne, comanditarului prea neobișnuită și a fost înlocuită cu un ancadrament destul de ordinar, în care n-a rămas nimic din „relieful" atît de prețuit de maestru.

La terminarea curții interioare a palatului Farnese, Michelangelo a trebuit să țină seamă de faptul că primul etaj fiind aproape pe terminate, el nu putea introduce aici decît modificări neînsemnate (înlocuind frontoanele semicirculare ce alternau cu cele triunghiulare de deasupra ferestrelor numai cu frontoane triunghiulare și coborînd întrucîtva arcele oarbe înscrise în spațiul dintre semicoloane). În schimb, la etajul doi, realizat în întregime după proiectul său, el și-a dat frîu liber fanteziei. A făcut acest etaj mai înalt, a complicat și a făcut mai grele ancadramentele ferestrelor, a introdus o zonă a soclului și o compoziție în două trepte de pilaștri, înlesnindu-și prin aceasta sarcina ce și-a propus-o de a folosi pe scară largă decroșurile. Drept rezultat, etajul doi arată mult mai elegant și mai bogat decît parterul și etajul unu, încătușate de doctrina clasică. Aici se vădește clar suflul nou introdus de Michelangelo în arhitectura ce se afla în plină decădere în sec. al XVI-lea, ea fiind captiva canoanelor vitruviene.

Vechile gravuri și mărturiile lui Vasari ne permit să reconstituim concepția arhitecturală de bază a lui Michelangelo în terminarea construcției pala-

tului Farnese. El intenționa să folosească curtea interioară ca parte a compoziției arhitecturale alungite cu axul longitudinal subliniat: venind din piață prin portalul central în curtea interioară, vizitatorul ar fi trecut pe sub arcurile deschise ale parterului în grădina aflată în spatele palatului și unită prin podul aruncat peste Tibru cu parcul din Trastevere unde se înălța vila Farnezina aparținînd aceleiași familii. În acest fel, curtea își pierdea caracterul închis pe care îl avea de regulă în palatele renascentiste și se transforma într-una din verigile complexei compoziții arhitecturale în care domina axul prelungit cu desfășurarea dinamică a spațiului în adîncime. Primul etaj urma să aibă înspre curte o loggie de unde se deschidea o superbă priveliște spre grădină și spre Tibru. Prin aceasta, între palat și grădina alăturată se stabilea o legătură compozițională organică.

La adînci bătrînețe, Michelangelo a executat încă două proiecte de arhitectură. În anii '50, lui i s-au adresat membrii coloniei florentine de la Roma ca să-i ajute să construiască biserica San Giovanni dei Fiorentini. După desenele și indicațiile maestrului, discipolul său Tiberio Calcagni a făcut crochiuri amănunțite și un model care a fost reprodus în gravură de Mercier, la 1607, și în gravura lui Regnard, la 1683. Cînd proiectul a fost aprobat, Michelangelo i-a anunțat pe concetățenii săi că dacă îl traduc în viață, îi va întrece cu acest edificiu religios și pe greci și pe romani. „Asemenea cuvinte — remarcă Vasari — nici înainte, nici după aceea, n-au ieșit din gura lui, fiindcă era un om extraordinar de modest". Din păcate, biserica San Giovanni dei Fiorentini n-a fost totuși construită după proiectul maestrului deși proiectul lui abundă de soluții arhitecturale noi.

Biserica are forma unei construcții cu cupolă centrală și cu patru capete de o configurație complexă. În două dintre planurile care ne-au parvenit, executate de maestru în anii 1559—1560 sînt indicate cu precizie principalele axe: două se întretaie sub un unghi drept(+), iar două sub un

unghi ascuţit (x). Prin aceasta, mişcarea în cadrul interiorului îşi pierde caracterul centripet clar, propriu de obicei planurilor pentru construcţiile cu cupolă centrală din prima treime a sec. al XVI-lea. Sistemul cu axele încrucişate face ca spaţiul să devină parcă încărcat cu mişcare şi în schimbul staticii quattrocentiste avem de-a face cu o înţelegere cu mult mai dinamică a spaţiului interior, anticipînd în multe privinţe soluţiile în plan ale epocii barocului. Toate proporţiile sînt scunde, cupola puternică şi greoaie. Dinspre faţadă, pereţii sînt lăsaţi aproape netezi, ei fiind împărţiţi numai prin nişte pilaştri subţiri. Ancadramentele ferestrelor mici sînt simple şi reţinute, atticul şi tamburul sînt lipsite de orice elemente despărţitoare, cupola nu are nervuri. Peste tot este subliniată masa plastică a peretelui, nu liniştit şi static, ci plin de mişcare lăuntrică încît peretele parcă ar fi elastic. În contrast cu faţada, pereţii interiorului prezintă un bogat sistem de elemente despărţitoare (semicoloanele ce flanchează nişele din prima zonă, tabernaculele ce încadrează nişele, semicoloanele celei de a doua centuri, casetele complexe ca ritm ale cupolei), care subliniază tendinţa principalelor linii către luminatorul ce încununează cupola. Întreaga compoziţie arhitecturală este construită pe contrastul dintre interiorul bogat amenajat şi faţada foarte simplă şi laconică, între spaţiul interior, prezentînd o tendinţă de expansiune, şi forţa de reţinere a însăşi masei peretelui.

Ultima lucrare de arhitectură a lui Michelangelo este Porta Pia (1561). Şi în aceasta, maestrul o rupe îndrăzneţ cu tradiţia. Porta Pia nu se aseamănă nici cu arcurile de triumf romane, nici cu porţile medievale. Fiecare detaliu aici este atît de neobişnuit, încît cu greu s-ar putea găsi vreo analogie în arhitectura antică şi în cea renascentistă. Se naşte involuntar impresia că maestrul a hotărît pentru ultima oară să le arunce o provocare clasicizanţilor din toate timpurile şi de toate felurile. În loc de creneluri a făcut ceva asemănător pionilor de şah, în locul ferestrelor obişnuite de

tipul cetăţilor, a făcut ferestre rotunde înscrise în potcoavă, ferestre dreptunghiulare cu cartuşe şi ferestre zăbrelite la parter, înzestrate cu ancadramente greoaie prevăzute cu frontoane întrerupte. Pentru a sublinia axul central, Michelangelo plasează deasupra porţii o construcţie supraetajată împodobită cu stema papală. Principalul accent este pus pe ancadramentul porţii cu relieful ei prelucrat puternic. Pilaştrii canelaţi ce flanchează golul porţii sînt evident prea uşori, pentru antablamentul solid ce se sprijină pe ele şi care se termină cu două volute înscrise în frontonul triunghiular. În mijlocul frontonului este încastrată o placă memorială întărită pe console, iar între volute este suspendată o ghirlandă masivă. Toată această parte superioară, îngreunată în mod conştient de maestru, se îmbucă parcă prin creneluri cu pilaştrii, prin aceasta accentuîndu-se conflictul dintre elementele portante şi cele purtate. Faţă de un ancadrament atît de neobişnuit al golului porţii, atît peretele însuşi, cît şi ferestrele ce-l împodobesc trec pe planul doi. Aici te convingi o dată în plus ce importanţă excepţională acorda maestrul în arhitectura principiului subordonării.

Încă din 1547, într-o scrisoare către Luca Martini, Michelangelo scria: „Sînt bătrîn şi moartea mi-a răpit toate gîndurile tinereţii. Şi acela care nu ştie ce este bătrîneţea trebuie să aştepte răbdător ca ea să vină, fiindcă el nu poate să-şi dea seama mai înainte". Dacă aceasta era starea de spirit a lui Michelangelo cu şaptesprezece ani înainte de moarte, apoi în anii '60, ea s-a accentuat fireşte şi mai mult. Maestrul suferea de insomnia bătrîneţii şi pentru a se distra cumva lua în toiul nopţii ciocanul şi dalta şi începea să lucreze la o lumînare prinsă de un coif pe care şi-l făcuse din carton. În felul acesta a trudit şi cu şase zile înainte de moarte asupra grupului statuar *Pietà Rondanini.* Simţind o indispoziţie, Michelangelo a fost nevoit să se culce în pat şi peste cîteva zile, la 18 februarie 1564, el nu mai era printre cei vii. A murit în vîrstă de optzeci şi nouă de ani, trăind o viaţă aproape la fel de lungă ca şi Tiţian. După

relatările lui Bernini, Michelangelo ar fi spus pe patul de moarte că regretă două lucruri: că n-a făcut pentru izbăvirea sufletului tot ce era obligat să facă și, în al doilea rînd, că trebuie să moară atunci cînd abia începea să silabisească în ale profesiei.

Locuitorii Romei n-au vrut să restituie Florenței trupul marelui artist. De aceea agenții lui Cosimo Medici l-au furat noaptea și, sub forma unui balot de marfă, l-au adus la Florența. Rămășițele pămîntești ale vestitului maestru au fost așezate, într-un cadru solemn, în biserica Santa Croce din Florența, unde se odihnesc și astăzi, nu departe de mormîntul lui Niccolò Machiavelli.

Vittoria Colonna, prietenă apropiată a lui Michelangelo, afirma că acesta, ca om, nu era mai prejos decît creațiile sale. Acest lucru n-au vrut și n-au putut să-l înțeleagă niciodată dușmanii și zavistnicii artistului. Asemenea tuturor oamenilor mari, Michelangelo avea mulți vrăjmași, mai ales că el însuși dădea ocazie la aceasta. Intolerant, nesociabil, suspicios, rău de gură, el pierdea repede stăpînirea de sine și atunci îi teroriza literalmente pe cei din preajmă. Nu degeaba Sebastiano del Piombo îi scria în anul 1520: „D-ta la toți le inspiri teamă, chiar și papei". Și în adevăr, Leon X afirma că Michelangelo „è terribile, no si pol pratichar con lui" (e teribil, cu el nu poți să ai de-a face). Însuși artistul recunoștea că avea un caracter dificil. După spusele lui, toate necazurile pe care le-a avut i s-au tras „per non mi esser saputo governare" (din neputința de-a se stăpîni). Michelangelo era deosebit de aspru față de lingușitori, de lăudăroși și de impertinenți. Pe aceștia nu-i putea suferi și nu-i cruța. Totodată celor pe care i-a respectat și i-a iubit le-a fost devotat pînă la sfîrșitul zilelor. Și el totdeauna i-a sedus pe prietenii săi prin marea lui omenie, prin modestia și prin înaltul său profil moral. „Nici o pasiune omenească — scria însuși Michelangelo — nu mi-a rămas străină". „Nu s-a născut încă un astfel de om care, asemenea mie, să fi fost atît de înclinat să-i iubească pe oameni". Din dragoste pentru

oameni s-a născut la Michelangelo credința puternică în aceea că arta constituie o înaltă sferă a activității umane și că ea îi asigură omului nemurirea. În ultimii ani ai vieții, el scria: „După cum văd, v-ați închipuit că eu aș fi devenit ceea ce a vrut să mă facă pe mine Domnul. În realitate însă eu sînt un biet om, lipsit de importanță, care activează în domeniul artei dăruită lui de Domnul pentru ca el să-și prelungească viața atîta cît aceasta îi este posibil". Și cînd, la adînci bătrînețe, Michelangelo a început să se îndoiască de dobîndirea nemuririi cu ajutorul creațiilor făurite de dînsul — aceasta a însemnat pierderea tuturor speranțelor sale.

Naturii lui Michelangelo îi erau proprii trăsături care-l deosebeau substanțial de artiștii din timpul Contrareformei — o lipsă totală de servilism, un simț extrem de dezvoltat al demnității personale și democratismul său înnăscut ce-și are originea în cele mai bune tradiții popolane ale Florenței. Trăind într-o epocă de răscruce, Michelangelo a putut să observe la fiecare pas procesul de devenire a modestului artist renascentist într-un artist de curte automulțumit care-și însușea rapid apucăturile și obiceiurile patriciatului. Acesta era un proces ineluctabil condiționat de ofensiva reacției feudale. Într-o măsură sau alta, în el au fost atrași toți artiștii în afară de unul singur — de Michelangelo. Republican convins, el n-a vrut să-și sacrifice idealurile democratice din tinerețe. În anii celei mai cumplite reacțiuni politice, Michelangelo a rămas „conștiința Italiei" și niciodată sentimentele lui civice nu s-au stins. Degenerescența de tipul celei pe care o trăia patriciatul era exclusă în ceea ce-l privește, deoarece sîmburele popolanist era înfipt prea solid în natura sa. De aici indiferența lui față de bunurile pămîntești, felul lui de viață puritan, uneori chiar ascetic. Pe contemporanii săi îi frapa modestia lui, lipsa de pretenție față de viață. El era totdeauna vioi, mînca puțin, pentru refacerea forțelor nu trebuia să doarmă decît puțin, evita societatea zgomotoasă, iar mătăsii și catifelei le prefera îmbrăcămintea

simplă, durabilă. În el nu era nimic boieresc, nici urmă de sibaritism. A fost în primul rînd un mare truditor care cunoştea adevăratul preţ al muncii şi de aceea o plătea însutit. Slugile lui, discipolii şi ajutoarele îl iubeau nebuneşte, deşi uneori era aspru şi chiar nedrept cu toţi. Dar tocmai faţă de aceşti „oameni mici", faţă de aceşti *garzoni* imberbi, manifesta o mare bunătate, copleşindu-i generos cu operele sale şi cu ducaţi de aur.

Michelangelo a dus o viaţă grea. El a fost nevoit să surmonteze tot timpul tot felul de obstacole. La început, a trebuit să ducă lupta cu un tată recalcitrant. Apoi lupta cu nu mai puţin recalcitrantul Iuliu II. În continuare, o luptă îndelungată cu urmaşii acestuia pentru realizarea cavoului. În sfîrşit, spre amurgul vieţii, lupta cu Antonio da Sangallo şi cu adepţii acestuia în legătură cu proiectul catedralei Sf. Petru. Şi de fiecare dată Michelangelo a ieşit învingător. Numai în două cazuri el n-a reuşit să înfăptuiască ceea ce îşi propusese — faţada San Lorenzo şi mormîntul lui Iuliu, dar acestea n-au depins de dînsul. În aceste cazuri el a devenit victima comanditarilor săi şi aici nu l-a putut ajuta nici măcar voinţa sa care era cu adevărat de fier. Ea îl ajuta în momente de slăbiciune sufletească, îi insufla puterea de a trăi şi de a creea în împrejurări ostile; ea îl împingea pe calea muncii susţinute chiar şi în clipele cînd cădea literalmente de oboseală şi era gata să blesteme totul pe lume. Această voinţă s-a îmbinat în mod fericit, la Michelangelo, cu o inteligenţă clară şi profundă, cu un suflet bun, cu o bogată fantezie artistică, cu un dezvoltat simţ moral şi cu o dragoste de muncă rar întîlnită. Nu degeaba contemporanii i-au însoţit numele de un epitet care însemna, în conştiinţa lor, cel mai înalt elogiu. Ei îl numeau „divino". Iar prietenul său, Berni, spunea despre el mai simplu dar mult mai expresiv: „la el vorbesc faptele, în timp ce voi vorbiţi cuvinte" („egli dice cose, e voi dite parole").

Personalitatea artistică a lui Michelangelo este atît de multilaterală şi de bogată încît, în mod

firesc, a dat naştere la nesfîrşite discuţii despre locul său în istorie. Dacă nici unul dintre cercetători nu se îndoieşte de caracterul renascentist al artei sale, realizate aproximativ pînă la 1530, în schimb, perioada mijlocie şi cea tîrzie din creaţia lui, mulţi cercetători (ca de pildă Gurlitt, Wölfflin, Schmarsow, Dvořák, D. Frey) sînt înclinaţi să le pună în întregime în legătură cu stilul baroc. Alţii (ca de exemplu W. Friedländer, Pinder, Pevsner) merg şi mai departe şi consideră că operele de maturitate şi cele tîrzii ale maestrului aparţin direcţiei manieriste. Ei îşi întemeiază această concluzie în special pe analiza pur formală a lucrărilor de arhitectură. Ştiinţa noastră ocupă, în această chestiune, o poziţie clară şi solidă. Pentru noi, Michelangelo este un maestru al Renaşterii, un maestru al acelei epoci care, după expresia lui Engels, „avea nevoie de titani şi a creat titani". Michelangelo a rămas un artist de Renaştere şi în prima, şi în a doua, şi în a treia etapă a drumului său creator. Dar trăind 89 de ani, el a supravieţuit cu mult contemporanilor. Ultimii treizeci de ani ai vieţii coincid deja cu o epocă nouă, cînd peste Italia s-a întins reacţiunea feudală însoţită de contrareformă. De aceea, arta lui Michelangelo reprezintă în acelaşi timp şi un epilog tragic al Renaşterii. Tot ce i-a fost dat să trăiască lui Michelangelo la bătrîneţe, toate chinurile şi suferinţele decurgeau din respingerea, de către omul renascentist care era, a unor idei ce-i erau străine. Şi chiar cînd Michelangelo cădea pentru ca apoi din nou să se ridice, el era mare în căderea lui.

În istoria artei europene n-a mai fost un alt artist a cărui moştenire artistică să fi avut un ecou atît de larg ca moştenirea lui Michelangelo. Primii care au folosit această moştenire au fost manieriştii, dar n-au făcut-o în folosul, ci în dauna artei. Neînţelegînd toată profunzimea conţinutului creaţiilor lui Michelangelo, manieriştii au împrumutat din ele numai procedeele formale exterioare, uitînd că la Michelangelo, acestea erau mijloace organice pentru exprimarea unor mari idei. Într-un

mod cu mult mai creator s-au apropiat de moștenirea sa maeștrii epocii Barocului. Pe aceștia i-a atras dinamismul imaginilor lui artistice, iar în arhitectură — plasticitatea formei pătrunsă de mișcarea masei, caracterul reliefat al părților, amploarea monumentală. Însă toate acestea au fost receptate de ei destul de superficial, cu precădere sub aspectul decorativ. Ulterior n-a existat nici un arhitect, sculptor sau pictor cît de cît însemnat, care, într-o formă sau alta, să nu fi plătit tribut pasiunii pentru Michelangelo. Arta lui i-a învățat multe pe artiști. I-a învățat cum din elementele realității se făurește o imagine artistică cu semnificații general umane. I-a învățat cum să deosebească patosul fals de eroismul autentic. I-a învățat ce este perfecțiunea măiestriei obținută în urma unei munci îndîrjite și dirijate către un țel precis. Și aceste lucruri ne învață și pe noi. Constituind una dintre culmile dezvoltării artei renascentiste, creația lui Michelangelo reprezintă un excepțional exemplu de ceea ce este capabil să înfăptuiască omul.

Note

1. În cadrul vastei literaturi despre Michelangelo, principala lucrare o constituie opera fundamentală în șase volume a lui Ch. de Tolnay, *Michelangelo*, I—V, Princeton, 1947—1960 (volumul șase, consacrat creației din domeniul arhitecturii încă nu a apărut). Dintre lucrările mai vechi nu și-au pierdut importanța: H. Grimm, *Leben Michelangelos*, I—II, Hannover, 1860—1863 (există o versiune rusă incompletă: G. Grimm, *Michelangelo Buonarroti* I. Spb., 1913; C. Justi, *Michelangelo, Beiträge zur Erklärung der Werke und des Menschen*, Leipzig, 1900; Id. *Michelangelo, Beiträge zur Erklärung seiner Werke*, Berlin, 1909; H. Thode, *Michelangelo und das Ende der Renaissance*, I—III, Berlin, 1902—1912; Id., *Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke*, I—III, Berlin, 1908—1913; H. Mackowsky, *Michelangiolo*, 8, Auflage, Stuttgart, 1947; H. von Einem, *Michelangelo*, Stuttgart, 1959; J. Ackerman, *Architecture of Michelangelo*, I—II, London, 1961. Dintre lucrările rusești, consemnez: A. Djivelegov, *Michelangelo* M., 1938; A. Guber, *Michelangelo* M., 1953; B. Vipper, *Borba tecenii v italianskom iskusstve XVI veka* (1520—1590), M., 1956; „Michelangelo jizn, tvorcestvo". Autorul antologiei: V. N. Grascenkov M., 1964; E. Rotenberg, *Michelangelo* M., 1964. Ca izvoare directe, vezi: E. Steinmann, *Michelangelo im Spiegel seiner Zeit*, Leipzig, 1930. Ca bibliografie, vezi: E. Steinmann und R. Wittkower, *Michelangelo-Bibliographie*. 1510—1926, Leipzig, 1927; Ch. de Tolnay, *Michelangelo Buonarroti* în „Enciclopedia Universale dell'Arte", IX, Venezia—Roma, 1963, planșele 263—306; *„Michelangelo, jizn, tvorcestvo"*, pp. 404—410.

JACOPO BASSANO

Deşi Veneţia a dus în mod neabătut o politică de „mînă forte" în teritoriile cucerite de ea în Nordul Italiei, terra ferma continuă să-şi trăiască viaţa sa. În oraşe dăinuiau în multe privinţe vechile tradiţii municipale; în castele, numai dacă ele erau loiale faţă de Veneţia, locuia nobilimea feudală, la ţară trăiau ţăranii ai căror părinţi, bunici şi străbunici cultivau de veacuri aceleaşi parcele de pămînt. Şi în domeniul creaţiei artistice, păstrînd legături strînse cu „Serenissima", terra ferma s-a dezvoltat pe căi proprii, deosebite. Arta era aici mai apropiată de popor, ea conserva cu mai multă străşnicie tradiţiile realiste, era mai independentă faţă de influenţa doctrinei clasice, mai patriarhală în spirit, mai simplă şi mai lipsită de pretenţii ca formă de exprimare. Pe acest teren a apărut creaţia unor maeştri originali ca Pordenone, Savolido, Lotto, Moretto, Romanino, Moroni. Grupului acestor „mari provinciali" ai terra fermei[1] i-a aparţinut, de asemenea, Jacopo Bassano, unul dintre cei mai străluciţi pictori ai Renaşterii tîrzii.

Încă şi acum vreo cincizeci de ani erau puţini aceia care îşi aminteau de acest nume, deşi scriitorii sec. XVI—XVIII (Borghini, Van Mander, Ridolfi, Boschini, Verci) acordaseră o mare preţuire lui Jacopo, reliefînd în fel şi chip frumuseţile pur picturale ale operelor lui. Numai prin stăruinţele cercetătorilor din sec. XX şi în primul rînd ale lui Arslan care a consacrat familiei Bassano o monografie fundamentală s-a reuşit să se reconstituie drumul creator al acestui maestru remarcabil ale cărui lucrări au fost considerate o vreme ca aparţinînd lui El Greco[2]. A fost adunat un material nou şi vast, au fost publicate multe opere ale lui Bassano, necunoscute de nimeni, au fost desluşite sursele stilului său, precizate influenţele pictorilor contemporani asupra sa. Şi totuşi, Jacopo Bassano nu ocupă nici astăzi locul ce i se cuvine de drept. Răspunderea pentru aceasta o poartă într-o mare măsură şcoala sa — toţi aceşti Francesco da Ponte, Giambattista da Ponte, Luca Martinelli, Leandro da Ponte, Girolamo da Ponte, care au transformat în monedă măruntă motivele inspirate din pictura lui şi care au inundat Europa cu producţia lor mediocră, ce trecea de obicei ca aparţinînd lui Jacopo Bassano. În consecinţă, „bassaniştii" l-au înlocuit pe neobservate pe Jacopo ale cărui lucrări s-au dizolvat într-o mare de tablouri mediocre, şablonarde şi meşteşugăreşti. Şi aici a fost nevoie de ochiul atent al criticii artistice pentru a delimita operele lui Jacopo însuşi şi pe ale discipolilor săi de cele ale nenumăraţilor copişti şi imitatori. Şi astfel, Jacopo Bassano şi-a redobîndit parţial reputaţia de care se bucurase, pe bună dreptate, printre contemporanii săi.

Toată viaţa artistului a decurs în liniştea provinciei, în oraşul său natal — Bassano. Aici el s-a născut pe la 1517, aici a învăţat cu tatăl său — pictorul Francesco, aici şi-a avut casa lui cu grădiniţă, cu grădină de zarzavat, în care-i plăcea să sape, cultivînd ierburi de leac, şi tot aici a murit, la adînci bătrîneţe, în 1592[3]. El a fost capul unei mari familii, un cetăţean respectat în oraş (în două rînduri a fost scutit de impozite şi în 1549 a fost ales consilier şi consul al oraşului), om de acţiune, liniştit şi chibzuit, care aprecia cel mai mult calitatea muncii. În clipele de răgaz, îi plăcea să se ocupe de muzică, împreună cu prietenii săi, fiind deosebit de talentat la instrumente de suflat. Vizitînd Veneţia cu ocazia unor incursiuni (în particular, în 1535, el a făcut aici demersuri spre a primi patent pentru nu ştiu ce

invenție hidraulică), Jacopo Bassano n-a dorit să-și lege soarta de „regina Adriaticii". În ciuda faptului că operele sale începuseră să se bucure aici de un succes răsunător încă de la mijlocul anilor '60, el prefera să trăiască la Bassano, în mijlocul unei naturi frumoase, aproape de pămîntul drag și de oamenii care-l munceau. El cunoștea firea și deprinderile țăranilor nu din auzite, nu din „Arcadia" lui Sinnazzaro sau din „Asolanii" lui Bembo, ci pentru că-i observase cu proprii săi ochi și de aceea sărea cu plăcere să-i ajute pe cei nevoiași. Și nu întîmplător acești țărani au început să ocupe un loc tot mai marcant în tablourile sale, pînă cînd, în cele din urmă, le-au populat exclusiv. Așa s-a născut pe solul italian „genul țărănesc".

Cînd Jacopo Bassano a început să lucreze independent, în anii '30 ai sec. al XVI-lea, Veneția, înfloritoare odinioară datorită comerțului ei de peste mări, se afla în fața unor mari dificultăți. Istovitoarele războaie cu turcii, care duseseră la pierderea multora dintre coloniile și factoriile ei orientale, deschiderea, în 1498, de către Vasco de Gama, a unui drum maritim spre India, aplicînd astfel o lovitură ireparabilă comerțului venețian; războiul greu din anii 1508—1516 cu liga de la Cambrai, ce provocase imense distrugeri în terra ferma, — toate acestea au obligat patriciatul clarvăzător să se gîndească serios la soarta orașului. În mediul acestuia existau de multă vreme două partide ostile unul altuia — Lunghi și Curti. Primii erau pentru comerțul cu Orientul, această sursă sigură de îmbogățire, de odinioară. Ceilalți, luînd în considerație noua situație, chemau la introducerea ordinii „în propria casă" și la orientarea spre teritoriile de sub stăpînirea Veneției. Au învins pînă la urmă Curti. Din fericire, „regina Adriaticii" poseda capitalurile atît de colosale, acumulate în sec. XIII—XV, încît ea a suportat relativ ușor criza din prima jumătate a sec. al XVI-lea[4]. Dar practicii venețieni au tras de aici o concluzie importantă pentru ei. Înțelegînd că piața comerțului răsăritean se va îngusta mult și că flota Portugaliei și Angliei, angajată impetuos

pe drumul dezvoltării capitaliste, devenise un concurent primejdios pentru flota „Serenissimei", nobilimea venețiană a început să manifeste tot mai mult interes față de economia sătească în care vedea o nouă sursă de îmbogățire[5]. De aici atenția ei sporită față de terra ferma unde se aflau multe terenuri necultivate și părăginite și unde exista totdeauna posibilitatea de a confisca pămînturile vechii nobilimi feudale din care o parte trecuse, în timpul războiului cu liga de la Cambrai, de partea inamicului. În aceste condiții, începînd cu anii '30 ai sec. al XVI-lea, a început valorificarea planificată a pămînturilor din terra ferma și construirea pe scară largă aici a unor vile sătești care serveau nu numai drept locuri de odihnă și agrement, ci și ca ferme agricole de avangardă ce permiteau introducerea unor metode mai raționale de gospodărire[6]. Principalul partizan al investițiilor de capital în pămînturi a fost Alvise Cornaro (1475—1566), una dintre figurile interesante printre patricienii cultivați din Veneto[7].

Alvise, care moștenise mari bogății de la un unchi, și-a propus drept țel să le folosească pentru „sfînta agricultură" — așa cum se exprimă el[8]. Filosof și savant, scriitor și mecena, arhitect și specialist în construcții hidraulice, el a fost captivat cu adevărat de ideea maniacală de a transforma terra ferma pînă atunci neglijată, într-un ținut înfloritor. Din inițiativa sa se înființează „Direcția pentru terenurile necultivate" (Magistrato dei beni incolti), se asanează bălți, se construiesc baraje, se creează o rețea de canale pentru evacuarea apei. Tot el se manifestă ca inițiatorul construirii de vile, ridicate după proiectele lui Falconetto, Michele Sanmicheli și Palladio și zugrăvite de Veronese și de artiști din cercul acestuia. Dar pentru Alvise Cornaro, vila nu era numai un loc unde se citesc cărți în liniștea cabinetului, se respiră aer curat și se admiră natura, ci era și un centru al culturii agricole de avangardă. El face cunoștință cu operele lui Caton, Vitruviu, Calumella, Varron, străduindu-se să tragă foloase din ele pentru conducerea rațională a

gospodăriei şi să preia experienţa pe care o acumulaseră încă romanii — strămoşii lui îndepărtaţi. Şi conştient că el este un gospodar capabil şi un subtil cunoscător în „santa agricoltura", Alvise Cornaro este mîndru şi plin de optimism. Pentru Veneto, el constituia un nou tip de proprietar agricol, mai cult şi mai uman în comparaţie cu ceea ce reprezentau stăpînii castelelor feudale care luau trei piei după ţăran[9].

Fireşte că, în aceste condiţii, s-au întărit poziţiile ţărănimii din terra ferma. O răspîndire tot mai largă a căpătat-o sistemul dijmei (mezzadria), care a contribuit la creşterea producţiei agricole[10]. În societate creşte interesul faţă de viaţa rurală înţeleasă deja nu în sensul idilei săteşti, ci în acela al vieţii de toate zilele, cu truda ei grea. În literatură pătrund stăruitor dialectele locale — altfel spus, vorbirea populară, care aduce o undă proaspătă în poezie şi proză care lîncezeau pînă atunci în chingile canoanelor clasice şi formulelor anemice ale petrarchismului. Reprezentantul cel mai strălucit al acestei noi direcţii în literatură a fost Angelo Beolco, poreclit Ruzzante (1502—1542)[11]. Prieten devotat al lui Alvise Cornaro, fără al cărui ajutor el nu şi-ar fi croit drum în viaţă, Ruzzante (ceea ce înseamnă flecar) a fost primul scriitor din Veneto care a reflectat în creaţia sa nu vederile celor care stăpîneau vilele, ci pe ale celor pe care-i exploatau proprietarii vilelor respective. Nu degeaba el scria: „È villano chi fa villania, non chi abita in villa". Apreciind forţa ţărănimii care participase activ la războiul împotriva ligii de la Cambrai şi rămăsese credincioasă „Serenissimei", Ruzzante care pregătise în multe privinţe terenul pentru comedia del arte, a acordat în piesele sale un loc de vază ţăranilor care vorbeau nu în limba cultă, ci în dialectele locale (padovan, bergamian şi veneţian). Aceasta a introdus un suflu nou în comedie făcînd-o atrăgătoare şi veselă. Ţăranii lui Ruzzante îşi dau perfect seama despre rolul lor crescînd în societate. Unul dintre personajele lui ţărăneşti îi spune stăpînului: „Fără noi ce v-aţi face voi" (senza nu, che volessé vu?). Trăind multă vreme la moşiile prietenului său Alvise Cornaro, Ruzzante a studiat la perfecţie viaţa şi traiul zilnic al ţăranilor. Cu ajutorul unor cuvinte dialectale şi al unor vorbe de duh, al unor zicale şi cîntece, Ruzzante, el însuşi fost excelent actor, a recreat scene pline de verism din viaţa de toate zilele a poporului. Beolco i-a redat pe ţărani „fără a ascunde părţile lor întunecate şi obiceiurile grosolane. Dar nu-şi bate joc de ei. Aceştia sînt aşa cum îi zugrăveşte el şi dacă este ceva care să încalce caracterul obiectiv al scriitorului, aceasta este numai apariţia în tonul naraţiunii a unei oarecare nuanţe de delicată compasiune. El nu-i înfăţişează niciodată pe ţărani cu răutate. Eroii lui sînt padovani vii, iar dacă el vede în viaţa lor apucături sălbatice, înţelege, plin de omenie, sursa acestora şi este gata să-i ierte"[12]. În discursurile adresate cardinalilor Marco şi Francesco Cornaro (1521 şi 1528), Ruzzante enumeră pe puncte, sub formă de glumă, greutăţile vieţii ţărăneşti, vorbeşte despre împilarea ţăranilor de către cămătari, despre procentele peste măsură de ridicate percepute pentru împrumuturi şi-şi încheie cuvîntarea cu vorbele: „Noi (adică ţăranii — nota autorului V.L.) asudăm şi n-avem niciodată nimic, iar alţii, care nu asudă, mănîncă pe săturate"[13].

Ceea ce găsim în creaţiile lui Ruzzante îşi află în multe privinţe corespondent în tablourile lui Jacopo Bassano — acest fondator al „genului ţărănesc". Deşi Bassano a pictat în special pînze pe teme religioase şi numai începînd din anii '60 a trecut la tematica de gen pură, el încă din tinereţe începuse să introducă în tablourile sale imagini solide şi musculoase de ţărani. Dacă era vorba de *Adoraţia magilor,* ţăranii apăreau în chip de membrii din suită, ţinînd caii. Dacă era vorba de tema lui preferată, *Adoraţia păstorilor,* aceştia apăreau ca nişte ţărani autentici. Dacă era vorba de *Bunul samaritean,* cel căruia-i vindeca rănile era iarăşi un ţăran. Dacă era vorba de *Naşterea lui Cristos,* şi aici era nelipsită figura însoţitoare a ţăranului. Odată cu anii '70, Jacopo a început să

aleagă tot mai des din Vechiul Testament scene care ofereau mari posibilități pentru zugrăvirea țăranilor împreună cu vitele și cu uneltele lor. (*Plecarea în țara Canaanului, Arca lui Noe, Sacrificiul lui Noe, Potopul universal* ș.a.). Și în tablourile lui pe teme evanghelice, a folosit orice prilej favorabil pentru a introduce imagini de cai, de oi, de asini și de cîini. Această tendință rezultată fără îndoială din situația specifică ce se crease la Veneția în legătură cu pasiunea generalizată pentru „Santa agricoltura", a dus, în necontenita ei creștere, la apariția „genului țărănesc". Și dacă e să căutăm explicația succesului răsunător al acestui gen în rîndul publicului venețian, cum să nu amintim aici cuvintele scriitorului latin Palladio Rutilius Taurus, tradus în italiană de către Sansovino pe la 1560: „Eu nu cred că în această lume există vreun lucru mai scump și mai folositor pentru un om nobil, cu suflet delicat, decît agricultura"[14].

Despre „genul țărănesc" va mai fi încă vorba. Nu aceasta a constituit însă principala realizare artistică a lui Jacopo. Atracția lui pentru lumea reală nu este epuizată nici pe departe de interesul față de tipologia țărănească. Aceasta din urmă nu a fost decît o componentă a sistemului său pictural în genere și, dacă se poate spune așa, semnul vremii. Sosise momentul cînd publicului venețian i se făcuse lehamite de tablourile în care era zugrăvită imaginea patricienilor și a vieții lor bogate și luxoase. Și așa cum în literatură începuse să pătrundă graiul popular, stîrnind indignarea puriștilor, tot așa și în pictură au început să se infiltreze tot mai insistent elemente realiste inspirate din traiul țărănesc. În acest proces de democratizare a artei din Veneto, lui Jacopo Bassano îi aparține un rol hotărîtor.

În personalitatea lui Jacopo care și-a trăit aproape întreaga viață în provincie, ne uimește o trăsătură. Este vorba de neobișnuita lui receptivitate la tot ce se făcea nu numai în arta Veneției, ci și a Emiliei, a Toscanei, a Romei și a teritoriilor ce se întindeau dincolo de Dolomiți. Aido-

ma unui burete, el absorbea cu nesaț noutățile și realizările pictorilor contemporani lui. Setea lui de cunoaștere în domeniul artei poate fi comparată doar cu setea de cunoaștere a lui Leonardo în domeniul științei. Nu degeaba pe unul din desenele sale din anul 1569 se află o însemnare de mîna lui: „Nil mihi placet"[15]. Cuprins de o pasiune aparte de a cunoaște cît mai mult în ale picturii, el nu s-a dat în lături să împrumute din lucrările lui Bonifazio Veronese, Lotto, Pordenone, Parmigianino, ale manieriștilor florentini, ale lui Rafael, Tițian, Tintoretto, Veronese și chiar ale gravorilor germani. De aceea drumul său creator a fost așa de capricios și de sinuos. Acest Proteu al terra fermei a fost uneori tot atît de insesizabil pentru critica artistică ca și Lotto. Experimentînd continuu și cu multă perseverență, Jacopo nu și-a pierdut totuși niciodată personalitatea. El a mers cu obstinație pe drumul ales întrucît știa precis ce vrea și unde se află limitele posibilităților sale. Avea propria sa concepție asupra lucrurilor și de aceea toate influențele pe care le-a suportat, oricît au fost ele de puternice, n-au putut să-i înăbușe individualitatea.

Lucrările timpurii ale lui Jacopo sînt puțin interesante. Discipol al tatălui său — mediocrul pictor Francesco — el dă dovadă la început de multă timiditate. Dacă îi datorează totuși ceva tatălui, aceasta este poate interesul trezit de timpuriu pentru peisaj. În general, însă, el merge pe urmele lui Bonifazio Veronese, cel mai loial pictor al Veneției. Compozițiile tablourilor timpurii ale lui Jacopo sînt desfășurate de obicei paralel cu planul imaginii, spațiul lor este calm și poate fi îmbrățișat ușor cu privirea, desenul nu este prea ferm, și totul poartă pecetea unui provincialism nedisimulat. Este caracteristic faptul că în a sa *Madonă cu sfinți* (Muzeul municipal din Vicenza)[16], Jacopo îl înfățișează pe comanditar sub chipul unei figurine minuscule, așa cum făceau artiștii medievali și cum continua să facă și Carlo Crivelli care lucra în provincie. Dar deja în aceste lucrări timpurii, lui Jacopo i se întîmplă să rea-

lizeze unele porţiuni de pictură superbe în ceea ce priveşte realismul lor pletoric şi ascuţitul simţ de observaţie (Josif şi tînărul care-l urmează, din *Fuga în Egipt,* fetiţa jucîndu-se cu cîinele, din *Madona cu podestá-Soranzo,* ambele în Muzeul orăşenesc din Bassano, stăpînul tavernei din tabloul *Cristos la Emmaus* din biserica din Cittadella[17]). În colorit, artistul se depărtează de tonul auriu al lui Giorgione folosind culori mai reci. Deja în această etapă timpurie, el împrumută motive de-a gata din tablouri nu numai de-ale contemporanilor, ci şi din cele ale unor maeştri din trecutul îndepărtat (aşa, de pildă, scheletul compoziţiei *Fuga în Egipt* îşi are originea în fresca lui Giotto, iar chipul *Madonei cu pruncul* — în fresca lui Tiţian din Palatul dogilor[18]). Cu trecerea anilor, artistul capătă tot mai mult încredere, i se îmbunătăţeşte desenul, penelul aleargă mai energic, iar formele devin tot mai solide şi mai rotunjite. Într-o oarecare măsură, bilanţul căutărilor timpurii îl constituie superba *Adoraţie a magilor* din Galeria naţională a Scoţiei, din Edinburgh, executată în tradiţiile „sărbătoreşti" ale lui Bonifazio, dar cu o asemenea măiestrie şi cu un atît de fin simţ al culorii cum aceasta nici nu îndrăznea să viseze. Admirabila combinaţie de roşu-vişiniu cu albastru, portocaliu-ruginiu, brun-compact şi verde-smarald, produce o impresie de neuitat. Este deosebit de frumoasă îmbrăcămintea magului tînăr — alternanţa de dungi negre şi palid-liliachii. În construirea compoziţiei, Jacopo foloseşte mult diagonalele plasate sub diferite unghiuri. Acest procedeu va deveni la el unul dintre cele mai îndrăgite, întrucît îl ajută să redea mai încăpător spaţiul ce urmează a fi umplut cu personaje. Este caracteristic faptul că în această compoziţie de paradă prin spiritul general în care este concepută, Jacopo introduce imaginea unui ţăran cu doi cîini care, spre deosebire de bou, de asin şi de cai, nu este tradiţională în scena adoraţiei magilor.

Pe la 1540, în Veneţia au început să se facă simţite ecouri ale manierismului timpuriu (Pontormo, Rocco, Perino del Vaga, Beccafumi). Treptat, influenţa manierismului a început să se intensifice şi n-a evitat-o nici măcar Tiţian, iar mai tîrziu nici Veronese. Cu o deosebită receptivitate au reacţionat la manierism Schiavoni şi Tintoretto — artişti în ale căror opere s-a manifestat cel mai viu criza artei „clasice". N-a rămas străin de această mişcare nici curiosul nostru bassanian, excepţional de receptiv la tot felul de inovaţii. În curînd, la Veneţia au pătruns, de asemenea, formele manierismului emilian (Parmigianino) şi roman (Salviati, D. Romano). Au început să capteze atenţia şi lucrările lui Pordenone — acest enfant terrible al terra fermei care a părăsit înaintea tuturor calea bătătorită. Noile impresii artistice care l-au năpădit pe Jacopo Bassano pentru început l-au zăpăcit oarecum. Artistul a început să picteze tablouri cu accente psihologice exagerate (*Cristos în templu* de la Ashmolean Museum, Oxford[19]), cu compoziţii supraîncărcate, pline de un dinamism frenetic (*Martiriul sf. Ecaterina,* în Muzeul orăşenesc din Bassano; *Lupta lui Samson cu filistinii* din Gemaldegallerie, Dresda[20]) cu forţarea elementului emoţional *(Drumul spre Golgota,* Muzeul Fitzwilliam, Cambridje şi colecţia Bradfort din Wistonpark[21]). Dar treptat, ca om rezonabil şi cu picioarele pe pămînt, el renunţă la excesele manierismului. Reţine din acesta numai ceea ce era în stare să-i îmbogăţească arta, limbajul artistic cizelat, diapazonul larg al nuanţelor emoţionale, proporţiile mai elegante şi mai rafinate, ritmul curgător al liniilor. Şi pe această bază creează capodopera sa *Tăierea capului sf. Ioan Botezătorul* (Muzeul de artă din Copenhaga). Acest tablou trist ne face să ne gîndim fără să vrem la personajele melancolice ale lui Pontormo. Aici domină spiritul unei oarecare alienări. Cei aşezaţi la masă sînt cu totul indiferenţi la tragedia ce are loc în faţa lor. Îngenunchiat, sf. Ioan este singuratic, cum singuratic este călăul căzut pe gînduri, ca şi privitorii ce urmăresc execuţia. Spaţiul cu diagonalele lui întretăiate este influ-

ențat în mod vădit de tablourile manieriste, elegantele personaje feminine, cu conturele lor vălurate avîndu-și originea în Parmigianino. Una dintre aceste figuri din partea stîngă este împrumutată dintr-o gravură de Dürer, ceea ce vădește o atentă studiere de către Jacopo, a graficii de șevalet germane (în tabloul *Lupta lui Samson cu filistinii* se întîlnește, de asemenea, un motiv inspirat din gravura germană, de astă dată dintr-o gravură a lui Bartel Beham[22]). Contactul lui Jacopo Bassano cu arta nord-europeană dezvăluie o dată în plus cercul larg al intereselor lui artistice.

Atitudinea lui Jacopo față de manierism a fost complexă și contradictorie. El ba se depărta de acesta, ba, pe neașteptate, în tablourile sale izbucneau reminiscențe manieriste (ca, de pildă, *Înălțarea Mariei la cer*, din biserica Santa Maria Assuanta din Asolo; *Madonna cu sfinții Roch și Ioan Botezătorul*, în Altepinakothek, München, *Drumul pe Golgota*, în Muzeul de artă plastică din Budapesta; *Chinuitul și sărmanul Lazăr*, în Muzeul de artă din Cleveland; *Adorația păstorilor*, în Muzeul Național din Stockholm; *Sf. Giustina cu sfinții*, în biserica din Enego (provincia Vicenza ș.a.[23]). Dar, în general, deceniile cinci și șase se caracterizează printr-o creștere a tendințelor realiste sănătoase care s-au dovedit a fi mai puternice decît rafinamentele și întortochelile manieriste. Și cu toate că Jacopo se folosește uneori de procedeele formale ale manieriștilor, el le integrează într-un asemenea context și le regîndește în așa fel încît ele încep să servească alte scopuri, nefiind în stare să se înăbușe fondul realist al artei sale. Pe acest teren sînt create lucrări minunate ca *Sf. Treime* (în biserica Santa Trinitá din Angarano), *Adorația păstorilor* (Hampton-court, Londra), *Bunul samaritean* (tot acolo), *Ioan Botezătorul* (1558, Muzeul orășenesc din Bassano), *Apostolii Petru și Pavel* (Galeria Estense din Modena), *Răstignirea* (1562, Muzeul orășenesc din Bassano). În *Sf. Treime* mai există destule reminiscențe din retorismul lui Pordenone, mai ales în figura lui Dumnezeu-tatăl, cu mantia lui desfășurată teatral,

dar peisajul este pictat așa de simplu și de sincer, încît el neutralizează exaltarea artificială a imaginii centrale. În *Adorația păstorilor* numai unele motive de mișcare sînt influențate de tablourile manieriste, în timp ce personajele înseîe sînt sănătoase și puternice, pictate, în plus, cu hotărîre și îndrăzneală, nepăstrînd nimic din fragilitatea manieristă și amintind, într-un fel, tipologia lui Caravaggio[24]. Luminoase și vesele, culorile (liliachiu palid, albastru, alb, gri, violet, galben, brun) conferă tabloului un optimism cu totul deosebit, străin intelectualismului uscat al manieriștilor. În *Bunul samaritean*, lăsînd la o parte o oarecare aglomerație artificială în compoziție, există așa de multă sinceritate încît uiți de orice legături cu manierismul. Această lucrare, pictată cu o neobișnuită delicatețe, în tradiție pur tițianescă, este deosebit de frumoasă în culoare (tonuri calde de brun și portocaliu ruginiu, în primul plan, și tonuri reci ca la neerlandezi, de albastru, în peisaj)[25]. Chipul lui Ioan Botezătorul, în condițiile păstrării unor anumite rămășițe ale manierismului în proporțiile alungite și în caracterul ascuțit al figurii, iese cu totul din cadrul esteticii manieriste în ceea ce privește transfigurarea picturală. Coloritul întunecat, cu o nuanță argintie, este construit pe baza combinației de brun, verde închis, gri-violet, alb-cenușiu și albastru, în timp ce modelarea formei pornește de la cele mai bune tradiții ale lui Tițian din ultima sa perioadă. Tocmai acesta din urmă l-a ajutat pe Jacopo Bassano să rupă definitiv cu manierismul. Faptul este învederat cu multă pregnanță de lucrările *Apostolii Petru și Pavel* și *Răstignirea*. În tabloul de la Modena, Jacopo Bassano ajunge la un monumentalism excepțional. Figurile puternice ale apostolilor sînt redate pe fundalul unui cer albastru cu nori plumburii. În coloritul întunecat există ceva ce amintește de o furtună — verde-smarald păstos, violet-liliachiu, galben brun-compact și albastru-cenușiu. Jacopo obține rareori un asemenea laconism al rezolvării compoziționale. Și este interesant de observat că după aceste lucrări în care n-a rămas nimic din lexicul

manierismului, apare pe neaşteptate un tablou ca *Adoraţia magilor* (Kunsthistorisches Museum, Viena), care a fost atribuit multă vreme pensulei lui El Greco. În acest tablou izbucnesc din nou destule trăsături manieriste: în proporţiile alungite, în fuga capricioasă a liniilor (figura magului cu turban), în eleganţa subliniată a figurilor. Aici întîlnim şi reminiscenţe din Parmigianino şi ecouri ale artei lui Schiavone. Printre tablourile lui Jacopo Bassano, această lucrare se distinge printr-un deosebit rafinament al coloritului în care tonurile suculente de smarald sînt îmbinate în mod îndrăzneţ cu albastrul intens cu roz-portocaliu, cu violet palid şi cu gri. Această paletă are în ea ceva preţios, anticipînd în multe privinţe colorismul dezvoltat al lucrărilor tîrzii ale artistului.

Asemenea zig-zaguri neaşteptate se observă la fiecare pas în arta lui Jacopo din deceniile cinci, şase şi de la începutul celui de al şaptelea. Aproximativ pe la jumătatea deceniului şapte, Jacopo atinge apogeul maturităţii. Tradiţiile manieriste încetează de a mai juca vreun rol cît de cît însemnat în creaţia sa, el dobîndeşte parcă echilibru sufletesc, şi-l atrage din ce în ce mai mult Tiţian, a cărui „ultima maniera" el este singurul dintre pictorii din Veneto care a înţeles-o cu adevărat. Şi înţelegînd-o, şi-a însuşit-o organic. Dar şi aici Jacopo şi-a rămas credincios sieşi. El s-a descurcat bine în principiile complicate ale picturii tonale şi a apreciat la justa valoare importanţa modelării din culoare şi pe cea a tuşei. Dar coloritul şi factura tablourilor sale tîrzii sînt altele decît la Tiţian. Tuşa este mai grea, mai compactă şi mai păstoasă, blicurile mai luminoase, culoarea locală păstrează în raport cu gama tonală un caracter mai compact şi mai multă pondere. În legătură cu aceasta, Arslan[26] observă just că, dacă în lucrările tîrzii ale lui Tiţian, sursa de lumină e ca şi cînd s-ar afla depărtată de tablou, la Bassano, ea este cît se poate de apropiată de pînză, de unde toate figurile şi obiectele apar ca fiind mai rotunjite şi ies în evidenţă mai palpabile.

Cu cît Jacopo Bassano îmbătrînea mai mult, cu atît mai desăvîrşită devenea tehnica sa picturală care dobîndea din an în an o tot mai mare fineţe. Tuşele mărunte construiesc forma care, în lucrările tîrzii, reacţionează cu o deosebită sensibilitate la lumină şi la atmosfera ce vibrează, parcă. Una dintre operele cele mai puternice din deceniul şapte este *Sf. Ieronim* (Galeria Academiei, Veneţia) în care, cu toate că foloseşte tuşele mărunte, se păstrează în întregime caracterul palpabil al formei tridimensionale, ceea ce anticipează în multe privinţe verismul lui Ribera. Bassano redă cu plăcere, în tablourile sale tîrzii, iluminarea nocturnă, şi atunci culorile, superbe prin frumuseţea lor, par fosforescente sub acţiunea luminii argintii a lunii sau a altei surse artificiale de lumină mai stridentă (*Vestirea păstorilor* în Academia di San Luca din Roma, ca şi o replică a acesteia, executată tot de mîna lui şi aflată în Galeria de artă din Washington[27]).

Începînd cu sfîrşitul deceniului şapte, Jacopo pictează în principal mari polipticuri de altar, în realizarea cărora îl ajutau cel mai adesea fiii săi (în primul rînd Francesco), ceea ce a dus la o vădită scădere a calităţii[28]. În aceste lucrări nu este anevoie de urmărit influenţa lui Tiţian, a lui Tintoretto şi chiar a lui Veronese. În genul respectiv, cu caracterul lui pompos, Jacopo nu se afla în elementul său şi el se exprima cu mult mai plenar şi cu mai multă plăcere în tablouri de dimensiuni mijlocii (cum sînt: *Adoraţia magilor,* în Galeria Borghese, din Roma; *Adoraţia păstorilor,* în Galeria naţională din Roma; *Adam şi Eva,* în Galeria Pitti din Florenţa; *Suzana şi bătrînii,* în Muzeul din Nîmes; *Thamar* (Kunsthistorisches Museum, Viena[29]). Aici, tehnica lui picturală se dezvăluie în toată strălucirea ei.

Un capitol deosebit în creaţia tîrzie a lui Jacopo o formează tablourile sale pe teme de gen şi biblice, sub scutul cărora dădea tot scene de gen[30]. În realizarea acestor tablouri, pe Jacopo îl ajuta deseori fiul său Francesco şi uneori ei semnau chiar împreună lucrările executate[31]. Că

încă și la sfîrșitul deceniului opt, Jacopo și-a păstrat toată forța măiestriei sale picturale, o dovedește *Sf. Martin cu Anton cel Mare* (Muzeul orășenesc din Bassano), unul din tablourile cele mai frumoase din Veneto. O impresie de neuitat lasă mantia roz a cerșetorului care se combină în mod admirabil cu platoșa întunecată a Sf. Martin și cu culoarea alb-argintie a calului său. Toate celelalte culori sînt reținute într-o tonalitate închisă și doar în depărtare se observă cerul albastru cu nori roz-alburii. La puțin timp după 1579, Jacopo a început să-și piardă vederea și, ulterior, el n-a mai fost în stare decît să le dea ajutor fiilor săi. Dintr-o scrisoare a lui Francesco Bassano către Niccolò Gaddi, din 25 mai 1581, reiese că în acea vreme Jacopo nu mai putea să deseneze și nu mai putea să lucreze mult cu penelul din cauza vederii sale slabe și a vîrstei înaintate[32].

Acesta a fost drumul creator destul de complex, parcurs de Jacopo. El a fost un artist de o factură foarte personală, capricios și încăpățînat. A cunoscut și zboruri uimitoare și căderi neașteptate. A avut și părți foarte bune și părți slabe. Spre deosebire de Tițian și de Veronese, dezvoltarea sa artistică a decurs în mod inegal, în salturi. Dar aceasta încă nu ne dă temeiuri să-l caracterizăm drept un geniu șovăielnic. Cu un spirit întreprinzător propriu pentru un provincial, el a preluat cu amîndouă mîinile din toate sursele ce-i erau accesibile, fără a se teme că va cădea în eclectism și că-și va pierde personalitatea. Și deși cu asemenea mijloace, năzuia să-și îmbogățească și să-și „corecteze" arta, într-un anumit domeniu acest lucru nu i-a reușit nici pînă la sfîrșitul vieții. Este vorba despre compoziție — un fel de „călcîi al lui Ahile" al picturii lui Jacopo Bassano.

Se poate afirma fără exagerare că în afară de cîteva excepții, tablourile lui Jacopo suferă de aglomerație, de o evidentă suprapopulare cu personaje. Împotriva unui asemenea gen de compoziții a luat poziție, încă din anul 1548, Paolo Pino, un conservator în convingeri, care se temea

de orice încălcare a canoanelor pur renascentiste și care-i dojenea pe artiștii ce amplasau personajele în tablouri într-o asemenea dezordine încît unul era „întors spre răsărit și altul spre apus", deși s-ar fi cuvenit să fie îndreptați cu toții spre privitor nu cu spatele, ci cu pieptul[33]. Aici Pino se referă în mod vădit la lucrările lui Jacopo Bassano, la ale lui Tintoretto și ale lui Schiavone care, sub influența manierismului, au renunțat la schemele compoziționale simetrice, calme, ideal echilibrate. Este adevărat că în tinerețe, le-a respectat și Jacopo Bassano, dar, foarte curînd, el s-a depărtat de ei. Procedeul său compozițional preferat a devenit diagonală, indiferent dacă este vorba de personaje dispuse pe diagonală, de edificii sau de piese de mobilier. În aceste condiții, în tablourile lui nu există de obicei o diagonală principală căreia să i se subordoneze totul, ci mai multe diagonale dispuse sub diferite unghiuri. Aceasta îi permitea artistului să facă spațiul mai încăpător pentru suprapopularea lui cu personaje și cu obiecte. Și în măsura în care Jacopo prețuia foarte mult expresivitatea plastică a motivului artistic luat separat, în aceeași măsură pentru el era extrem de important să construiască un astfel de spațiu care ar fi putut să cuprindă un număr maxim de personaje, obiecte și elemente de peisaj. Și aici îi venea în ajutor tocmai diagonala care-i îngăduia să umple pînă la refuz cu ființe vii și cu naturi moarte chiar și un spațiu nu prea adînc. Dar rezolvînd cu succes această sarcină, Jacopo mai trebuia să îmbine părțile tablourilor într-un tot organic, să le supună pe acestea unui element conducător și să le lege una de alta. Or, tocmai acest lucru n-a știut să-l facă Jacopo. El se lăsa atît de captivat de motivul luat separat și de întruchiparea lui coloristică încît, fără să vrea, pierdea simțul întregului. Spre deosebire de Tintoretto, el n-a avut o fantezie bogată în privința concepției. Pe el l-a interesat totdeauna mai mult reflectarea concretă a ideii decît ideea însăși. Și în această privință, el a înțeles sensul așa cum nu l-a înțeles nici un alt pictor al Veneției (în afară,

poate, de Tițian). Nu degeaba Paolo Veronese și-a trimis fiul să învețe anume cu Jacopo Bassano.

Dîndu-și probabil seama că compoziția era partea cea mai vulnerabilă a artei sale, artistul a elaborat o practică de creație deosebită. El făcea nenumărate „pregătiri" pentru tablourile sale, desenînd figuri, capete, mîini, picioare, animale, peisaje, naturi moarte. Aceste „mostre" reprezentînd niște desene colorate sau așa-zise „modelli" realizate în ulei, erau păstrate cu grijă de el în atelier, așa cum rezultă din inventarul moștenirii sale picturale, întocmit în anul 1592[34]. Îi plăcea, de asemenea, să facă studii după anumite detalii ale tablourilor aparținînd pictorilor contemporani[35]. Din acest fond el se inspira cînd purcedea la zugrăvirea lucrării ce urma la rînd. În acest fel, el își „monta" compoziția ca și cînd ar fi asamblat-o din bucățele. Această practică era radical diferită de aceea folosită de Tintoretto care-și încleia cutii mari din carton și din scînduri punînd în ele figurile de lut sau din ceară. Mișcînd și înlocuind sursa de lumină, Tintoretto reproducea parcă în natură ideea operei sale viitoare cu figurile respective amplasate în spațiu și cu complicatele efecte de lumină. Aceasta îl ajuta să-și imagineze tabloul în întregime în unitatea lui spațială. Cît îl privește pe Jacopo, el a mers pe cu totul altă cale[36]. El pornea de la un motiv separat și din asemenea motive își compunea tabloul. În legătură cu acest fapt nu putem să nu amintim relatarea lui Ridolfi potrivit căreia lui Jacopo îi plăcea să-i sperie pe cei care-i vizitau grădina de zarzavat cu imagini de balauri și de alte animale pictate pe carton, împrăștiate printre ierburile de leac[37]. Tendința lui spre verism era așa de mare încît chiar în viața lui de toate zilele n-a putut să renunțe la obiceiul de a reproduce exact și fidel lumea animalelor, atît de dragă lui[38].

Fiecare mare artist își elaborează propria sa practică artistică. Pentru Jacopo Bassano, practica lui era cea mai eficientă în atingerea țelului propus. Fără a-și bate capul cu născocirea unor noi motive pe care cu ușurința unui vrăjitor le „descoperea" la fiecare pas Tintoretto, Jacopo împrumuta foarte liniștit motive de-a gata, din fondul de „arhivă" ce-i stătea la îndemînă. Și el plimba dintr-un tablou în altul unele și aceleași personaje, fără a se da în lături de a le prelua, în întregime, și din tablourile contemporanilor. Acestui fapt nu-i acorda nici o importanță. Pictor înnăscut, el considera că principalul este traducerea în culoare a motivului și nu motivul formal în sine. De aceea, unele și aceleași personaje arată în tablourile lui în mod cu totul diferit. De aceea, nu se temea să execute replici la comandă după lucrările proprii, știind prea bine că penelul său nu se va repeta și că el este în stare să creeze o simfonie coloristică absolut nouă. Calitatea execuției — iată ce prețuia cel mai mult în pictură. Tablourile lui, spre deosebire de tablourile lui Tintoretto, cu maniera lor picturală biciuitoare, liberă, iar uneori chiar pur și simplu neglijentă, necesita totdeauna să fie privite de la mică distanță. Și atunci în ele se dezvăluie frumuseți uimitoare — treceri abia sesizabile de la lumină la umbră, blicuri aruncate cu virtuozitate, asemenea unor explozii de lumină, așternerea culorilor cu o măiestrie miraculoasă ce anticipează cunoscuta „pâte" a lui Chardin. Și toate acestea îi servesc lui Jacopo pentru atingerea unui singur țel — să redea prin mijloace pur picturale forma tridimensională în mediul luminos și atmosferic din preajmă.

Încă Borghini l-a caracterizat pe Jacopo Bassano ca pe un colorist exclusiv (è tenuto rarissimo nel colorire)[39]. Acest lucru l-au înțeles toți vechii scriitori, dar cel mai bine l-a înțeles Boschini, un subtil admirator al artei marelui bassan. El aseamănă coloritul acestuia cu o flacără pură, comparîndu-i culorile cu pietrele prețioase — perle, rubine, diamante, safire, briliante[40]. Coloritul tablourilor lui Jacopo uimește în adevăr prin bogăția și rafinamentul său. În fiecare operă a sa artistul vine cu soluții coloristice noi, neașteptate, cu totul diferite de cele pe care sîntem obișnuiți să le vedem în creațiile lui Tițian, Veronese și Tintoretto. Nu întîlnim la el nici trecerile cro-

matice foarte fine din pictura tonală — prezente în opera tîrzie a lui Tițian, nici petele decorative luminoase ale paletei sărbătorești a lui Veronese. El își alege culorile după principiul culorilor complementare și recurge cu deosebită plăcere la gama argintie, rece și proaspătă. El are culorile sale preferate: violet pal, roz-liliachiu, alb, gri, verde-smarald, portocaliu-roșcat, albastru apos. Evita cinabrul și tonurile de albastru deschis înlocuindu-le cu nuanțe de roz și albastru-metalic. Dacă în lucrările lui Veronese, culoarea este percepută ca o frumoasă pată decorativă, cu umbre luminate la maximum, în schimb, la Jacopo Bassano culoarea construiește forma subliniindu-i ponderea și rotunjimile. Această funcție a culorii este potențată de umbre pe care Jacopo nu se teme să le îngroașe și de blicuri pe care el le folosește cu o nemărginită desăvîrșire (mai cu seamă în lucrările tîrzii), punîndu-le acolo unde lui îi sînt indispensabile pentru modelarea formei. Deseori el așterne blicurile pe contur, reliefînd astfel silueta figurii cu scopul de a-i conferi o mai mare concretețe. O asemenea îmbinare originală a caracterului constructiv al culorii cu modelarea energică în clarobscur și a unor blicuri active face imaginile lui Bassano atît de reale încît prin această proprietate a lor ele întrec cu mult creațiile lui Tițian și Veronese. Lor le este proprie o materialitate deosebită și nu pierd niciodată acel „rilievo" pe care artiștii venețieni îl neglijau adesea[41].

Boschini este entuziasmat nu numai de culorile lui Jacopo Bassano, ci și de felul cum acesta așterne pasta, de maniera lui liberă de a picta. El compară blicurile din tablourile lui Jacopo cu o flacără și nu contenește să se minuneze de îndrăzneala și de precizia tușelor. Aceste pensulații îi plac așa de mult încît el a primit îngăduința să le atingă cu mîna în tabloul *Sf. Valentin o botează pe Lucilla*[42]. Caracterizînd maniera tîrzie a lui Jacopo, Boschini remarcă faptul că de aproape, tablourile lui îți dau impresia unui haos coloristic, dar că este de ajuns să te depărtezi puțin de pînză și totul revine la locul lui, dobîndind

claritate și armonie[43]. Avem de-a face cu același principiu de pictură care ne este bine cunoscut din exemplul ultimelor creații ale lui Tițian. Dar la Jacopo, blicurile joacă un rol mult mai mare decît la Tițian. Ele sînt mai impulsive, mai tăioase, mai active. De aceea, ele nu văduvesc forma de relief, ci dimpotrivă, îi conferă relief, dar cu mijloace pur picturale.

Factura lui Jacopo a urmat o lungă evoluție. La început, culorile erau așternute într-un strat neted, liniștit, în tradiția lui Bonifazio. Dar, treptat, în limitele unei culori, apar mai multe nuanțe și așezarea culorii devine mai păstoasă. Ea modelează admirabil forma cu contururile ei încă ferme (lucrările din anii '40—'50). Aici elementul pictural n-ar depăși parcă limitele siluetei care-și păstrează importanța. Așternerea culorilor este compactă și grea, iar contrastele de umbră și lumină, ba sînt intenționat tranșante, ba voalate în mod conștient. Este acea manieră de a picta pe care Ridolfi o elogia ca „forza e naturalezza". Dar, treptat, așternerea pastei devine mai liberă și mai fină. Trecerea la această nouă fază în dezvoltarea artistică a lui Jacopo îmbrățișează anii '60 și-și dobîndește o încununare logică în „ultima maniera" a deceniului opt, pe care Ridolfi o consideră pe bună dreptate ca cea mai viguroasă din arta lui Jacopo[45].

De acum înainte, artistul pictează cu o asemenea libertate și naturalețe încît pentru el nu constituie nici o dificultate să reproducă pe pînză doar cu ajutorul pensulei orice convexitate a formei și cel mai imperceptibil reflex de culoare pe suprafața materiei. Păstrîndu-și caracterul palpabil, siluetele devin mai îndulcite, trecerile de la umbră la lumină — insesizabile. Ca și înainte, blicurile continuă să joace un mare rol în construirea formei. În ele apare însă o moliciune picturală deosebită. Lui Jacopo îi place să recurgă la tușe mărunte de culoare care amintesc, după opinia lui Longhi, factura lui Monet[46]. Dar aici este mult mai potrivit să ne amintim despre maniera lui Chardin. Jacopo topește parcă o tușă în alta, el nedelimitînd niciodată net părțile luminoase de

cele umbrite. Sugerînd umbrele printr-un strat transparent de culoare, el îmbină în așa fel blicurile în acest strat, încît limita dintre umbră și lumină rămîne aproape insesizabilă. Această modelare fină din culoare necesită contemplarea tabloului de la distanță, în caz contrar neputîndu-se vedea altceva decît un „haos" de tușe după expresia lui Ridolfi. Înțelegînd astfel pictura, Jacopo, ca și Tițian, lasă tablourile sale să se odihnească în atelier ani întregi, după care trece din nou cu pensula peste ele,spre a obține perfecțiunea[47]. Penelul era pentru el acel intstrument magic care-i deschidea drumul cel mai scurt posibil către frumos.

Începînd cu anii '70, pe măsură ce procedeele măiestriei sale picturale deveneau tot mai rafinate, Jacopo a început să recurgă la lacurile colorate — albastru și roșu[48]. Cu ajutorul lor, scotea în evidență și potența acele culori care trebuiau să apară mai active și le neutraliza pe cele care i se păreau prea aprinse. Aceasta era pentru el ceea ce este tușeul pentru muzicant. Și în această privință el a obținut rezultate uimitoare. Astfel, Tiepolo, întors la Veneția de la Bassano, unde văzuse tabloul lui Jacopo cu *Sf. Valentin botezînd-o pe Lucilla*, i-a declarat fiului său: „Să știi, Domenico, că în timpul călătoriei la Bassano, eu am văzut un miracol, adică o draperie neagră ce părea albă"[49].

Desenele lui Jacopo, ajunse pînă la noi într-un număr relativ mic, vădesc același excepțional simț coloristic ca și tablourile sale[50]. Cum picta, tot așa și desena. Și a desenat într-un mod cu totul original. Între desenele venețiene, ale lui sînt poate cele mai picturale, cele mai „antiflorentine". Ele sînt realizate pe hîrtie colorată cu cărbune sau cu sanghină, și cu folosirea largă a cretelor colorate. În umbre sînt date uneori și straturi subțiri de ulei așternute cu pensula semiuscată. Desenul este îndrăzneț și uimitor de liber. Hașurile ba se întrerup, asemenea unei ațe subțiri, abia vizibile, ba se imprimă vehement în hîrtie. Și atunci artistul le trasează energic de cîteva ori în căutarea conturului dorit. Dar despre un contur ca o linie continuă, închisă, nu se poate vorbi în aceste desene.

Aici totul este construit pe repartizarea picturală a maselor, pe nunanțele tonale insesizabile de culoare, pe lovituri complimentare de penel. Acesta face parte din acel tip de grafică ce stă la hotarul dintre desen și pictură. Încă un pas în această direcție și se va naște schița în ulei (bozzetto), la care Jacopo a recurs din plin, în ultimii săi ani, cînd îi antrena tot mai activ la colaborare pe fiii și ucenicii săi.

Cum s-a lămurit în ultima vreme, Jacopo a început să picteze tablouri pe teme țărănești nu mai tîrziu de anii '60. Vasari care a vizitat Veneția în anul 1566, spre a strînge material pentru o ediție dezvoltată a „Vieților..." sale, amintește deja tablourile lui Jacopo de mici dimensiuni, cu imaginile diferitelor animale[51]. În 1571, în Veneția, pe Ponte Rialto, a fost organizată o expoziție deschisă cu prilejul victoriei repurtate la Lepanto. Printre lucrări de Giorgione, Rafael și Tițian, figurau, de asemenea, lucrări de Jacopo „miracoloso in pingere cose pastorale" (care a pictat în mod minunat scene pastorale)[52]. Aflîndu-se la Roma între jumătatea anului 1574 și începutul lui 1576, Van Mander vorbește despre lucrările lui Jacopo mai pe larg. Pentru el, Jacopo este un „artist foarte plăcut și inventiv", autor al unor scene nocturne, pictor cu precădere animalier, și care reproduce cu virtuozitate factura blănii. El a lucrat, potrivit relatării lui Van Mander, deosebit de mult pentru anticari care vindeau operele maestrului în diferite țări[53]. În anul 1577, apare cartea lui Marucini care conține o caracterizare și mai dezvoltată a lui Jacopo. Marucini îl compară cu Apelles și afirmă că el te pune în încurcătură cînd vrea, executînd după natură și oameni și animale, ceea ce îi place cel mai mult. „El este excelent în redarea figurilor și divin în redarea peisajelor, născocitorul unor veridice scene nocturne pictate pe pînză și pe piatră neagră de Verona"[54]. Toate aceste vechi izvoare nu lasă nici o îndoială că Jacopo și nu fiul său Francesco, așa cum presupunea Bettini[55], a fost creatorul picturii de gen și pionier în ceea ce privește scenele nocturne sau scenele cu iluminare artificială și că începînd deja

din anii '60—'70, pictura de acest gen se bucura de un imens succes în rîndurile publicului larg. În primul rînd, tablourile lui Jacopo Bassano au început să fie cumpărate de patricienii venețieni, de proprietarii vilelor de la țară și de proprietarii zeloși, apoi această modă s-a extins asupra altor orașe italiene, pentru ca, mai tîrziu, să pătrundă în Europa. Pentru toți scriitorii tîrzii, începînd cu Borghini și Lomazzo, Jacopo a fost înainte de toate, un pictor de gen, deși, așa cum ne vom convinge îndată, cele mai valoroase realizări ale artistului nu aparțin acestui domeniu. Și faptul a avut anumite cauze. Cînd asemenea tablouri au început să fie la modă, în atelierul lui Jacopo situația era cît se poate de nefavorabilă pentru dezvoltarea unei bune picturi de gen. Maestrul lucra singur din ce în ce mai puțin, încredințînd realizarea tablourilor fiilor săi. Iar cererea pe piață creștea din ce în ce mai mult. Și astfel, genul țărănesc nici n-a reușit să se nască bine că a și început să degenereze în șabloane de-a gata făcute, a urmat „producția în serie" a tablourilor destinate gusturilor nu prea rafinate ale marelui public. Drept rezultat, s-a creat o situație foarte paradoxală: pe de o parte, limitele tematicii picturale au fost lărgite și pictura a fost îmbogățită cu efecte de lumină cu totul noi, iar pe de alta și-a făcut loc o scădere catastrofală a calității. Prin aceasta, pictura de gen s-a transformat pentru Jacopo într-un fel de obstacol.

Metoda compozițională elaborată de maestru încă din tinerețe și despre care a fost vorba mai sus, s-a manifestat în perioada tîrzie a lui Jacopo sub aspectul ei cel mai negativ. Această metodă ascundea o mare primejdie — aceea a repetării mecanice a unora și acelorași motive și a unirii lor pur exterioare, pe suprafața tabloului. Cînd Jacopo lucra singur și se folosea numai într-o măsură foarte limitată de ajutorul fratelui său Gianbattista, pe el îl salva harul lui de colorist înnăscut și calitatea înaltă a execuției. Dar după ce au crescut copiii și ei au început să-și ajute tatăl (Francesco începînd din 1567, Gianbattista

— după 1570, Leandro — aproximativ din 1574), situația a început să se schimbe radical. Jacopo însuși, din cauza bătrîneții, nu mai putea să lucreze la nivelul din trecut. De aceea, el și-a pus la dispoziția fiilor întreaga „arhivă" — desenele după natură și schițele, desenele pentru memorarea unor compoziții de-a gata (așa-numitele „ricordi") tablouri terminate, schițe în ulei (abozzi, bozzetti). Rolul său se reducea acum, în cel mai bun caz, la executarea pe pînza acoperită cu grunt a schițării compoziționale, urmînd ca pe aceasta s-o picteze fiii (în primul rînd Francesco). În ultima etapă a vieții, Jacopo trecea cu pensula peste porțiunile cele mai de răspundere și corecta tot cu pensula cele mai strigătoare greșeli[56]. S-au păstrat cîteva tablouri semnate împreună de Jacopo și Francesco[57]. Nu rare au fost cazurile cînd Jacopo semna cu numele său lucrări de-ale fiilor și de-ale discipolilor apropiați. Îl împingea la aceasta cererea tot mai mare de compoziții de gen. Așa a apărut practica artistică pe care Arslan o numește „bassanism" (bassanismo)[58]. Începe producția în masă de tablouri după rețeta lui Jacopo care după 1574 nici n-a mai pictat scene biblico-pastorale[59], folosindu-i în întregime pentru acest scop pe fiii săi. Probabil că participarea sa în munca colectivă se limita cel mai adesea la pregătirea schițelor în ulei. Asemenea schițe asupra cărora au atras pentru prima dată atenția Suida[60] și Fröhlich-Bum[61] erau, desigur, incomparabil superioare tablourilor executate pe baza lor de către fiii artistului. În ele, temperamentul de pictor al lui Jacopo și toate subtilitățile măiestriei sale sînt învederate cu o deosebită pregnanță. O idee bună despre o asemenea *abozzo* dă superba schiță în ulei de la Ermitaj, pentru tabloul *Sfinții Florian, Roch și Sebastian,* executat în 1580 și aflat în Muzeul orășenesc din Treviso. Lucrarea este calitativ incomparabil inferioară schiței, ceea ce ne determină s-o atribuim în întregime atelierului lui Jacopo. Aici s-a pierdut acel *brio* propriu tușei magice a lui Jacopo; s-a pierdut și strălucirea culorilor pline de strălucire. S-ar putea ca

însuşi Jacopo să se fi săturat repede de tablourile pe teme de gen şi să le fi încredinţat cu inima uşoară, spre a fi realizate, fiilor şi ucenicilor săi. Dar ca să o rupă total cu genul respectiv îl împiedica uşurinţa de îmbogăţire pe care i-au adus-o toate aceste nesfîrşite „Luni ale anului", „Anotimpuri ale anului", „Stihii", „Arce ale lui Noe", „Plecări spre ţara Canaanului" şi alte scene vechitestamentare şi noutestamentare populate cu figuri de ţărani şi de animale, cu naturi moarte şi cu o mulţime de obiecte diferite.

Ar fi o mare greşeală să se identifice cu activitatea lui Jacopo însuşi tot ceea ce, începînd de la sfîrşitul deceniului şapte, realiza atelierul său. Dar într-o oarecare măsură, artistul poartă răspunderea pentru această producţie deoarece anume el este cel care a început primul să picteze scene ţărăneşti şi să redea iluminarea nocturnă şi artificială. Pictorii veneţieni mai zugrăviseră ţărani în peisaj şi pînă la Jacopo Bassano. Dar ei trataseră în alt fel această temă — adică în plin idilico-pastoral. Aici se îmbinau în mod original şi atracţia pentru minunata natură rurală, şi visul despre o Arcadie fericită, şi dorinţa de a fi în singurătate, faţă în faţă cu tine însuţi. Aceste nuanţe emoţionale au căpătat cea mai poetică întruchipare în peisajele lui Giorgione şi ale giorgioniştilor. La Jacopo aflăm o cu totul altă abordare a temei ţărăneşti. Numai în *Parabola semănătorului* (colecţia Tissen, Lugano-Castagniola) se simt ecouri îndepărtate din arta lui Giorgione. Ulterior, încep să răsune tot mai insistent alte note — mai prozaice, mai banale. Se afirmă în drepturile lui verismul faptelor, pentru sentimentul poetic aproape nemairămînînd loc. Ţăranii trudesc, dar o fac cu calm, fără grabă, trudesc ca dijmaşi. Ei seamănă şi seceră, îngrijesc de vite, mulg vacile, tund oile, aprind focul, gătesc la vatră şi la bucătărie, spală şi răzuie vasele de metal, dar fac toate acestea oarecum mecanic, ca nişte automate. Se naşte involuntar impresia că artistul îi zugrăveşte din punctul de vedere al stăpînului care supraveghează munca supuşilor săi

din loggia vilei de la ţară. Înţelegînd rolul crescînd al ţăranilor, Jacopo Bassano, n-a ştiut, totuşi, să se pătrundă, aşa cum a făcut Ruzzante de compasiune pentru soarta lor grea. Ei erau pentru dînsul, înainte de toate, muncitorimea menită să îndeplinească munca ce i se porunceşte s-o îndeplinească. El adoptă faţă de ei o atitudine de maximă neutralitate fără să se amuze pe socoteala lor, dar şi fără a-i ridica în slăvi. O asemenea mentalitate frizează indiferenţa şi lipsa de personalitate. Şi aceasta îi deosebeşte radical pe ţăranii lui Jacopo de cei ai lui Breugel şi Louis Le Nain. Breugel poate să se amuze pe seama ţăranilor necioplіţi, pe seama deprinderilor lor stîngace, a mersului greoi, a chipurilor lor grosolane, dar el înţelege totodată foarte bine ce măreaţă forţă socială constituie ei şi cîtă energie şi sănătate zac în ei. Louis Le Nain îi înconjură pe ţăranii săi cu o aureolă morală, ei fiind pentru el truditori modeşti care-şi cîştigă pîinea de toate zilele cu sudoarea frunţii. Şi cu toate că viaţa lor este grea, ei sînt pătrunşi de sentimentul propriei demnităţi şi de conştiinţa inocenţei sufleteşti. Nimic din toate acestea nu se poate găsi la ţăranii lui Jacopo Bassano. Ei sînt văzuţi de pictor, mai degrabă, ca un stafaj menit să însufleţească peisajul, decît ca o temă independentă. Şi nu întîmplător, Jacopo populează cu atîta uşurinţă cu ţărani nu numai scenele de gen, ci şi pe acelea din Vechiul şi Noul Testament. Devenind un personaj „la modă", ţăranul n-a devenit totodată şi eroul principal ca la Aertsen, Bueckelaer şi Breugel. De aceea „genul ţărănesc" al lui Jacopo Bassano a rămas în cele din urmă un fenomen secundar în artă şi cu toate că a fost însoţit de un succes răsunător, el s-a dovedit a fi lipsit de viitor.

Sîntem tentaţi să comparăm soarta atelierului lui Jacopo Bassano din ultimii săi ani de viaţă, cu soarta atelierului lui Rubens. Atîta vreme cît cei doi maeştri au fost în viaţă şi au pus la dispoziţia ucenicilor schiţe în ulei, trecînd apoi cu pensula peste operele terminate, atelierele au funcţionat ca nişte întreprinderi productive bine puse

la punct. Dar în practica lor creatoare exista deja o racilă, fiindcă lucrul maestrului însuşi întrecea infinit lucrul elevilor. Noi nu ştim dacă Jacopo recurgea tot atît de planificat pe cît o făcea Rubens la pregătirea schiţelor în ulei. Dar inventarul din 1592 pledează în favoarea unei asemenea ipoteze. De aceea, cînd Jacopo a murit şi fiii săi s-au mutat la Veneţia, continuînd să picteze aici scene de gen şi „nocturne", cu un cer albastru plumburiu şi cu o lumină artificială ca de cameră mortuară, a început decăderea catastrofală a calităţii picturii. Compoziţiile au căpătat un caracter tot mai încărcat, unele şi aceleaşi motive, pierzîndu-şi încărcătura lor de sensuri, vagabondau dintr-un tablou într-altul. Sub vălul legendelor biblice, erau folosite pe scară largă elemente de gen, fără o justificare organică, însă. Şi s-a ajuns la aceea că tablourile respective, găsindu-şi o largă desfacere pe piaţă, n-au îmbogăţit arta cu adevărat. Ele erau primite ca noutăţi tari, dar nu spuneau mare lucru minţii şi inimii întrucît le lipsea în mod vădit umanismul în tratarea temei ţărăneşti. În această atmosferă lipsită de glorie s-a sfîrşit un capitol strălucit din istoria picturii Veneţiei şi a terra fermei. Degradarea gusturilor, intervenită la sfîrşitul secolului, reflectă criza culturii renascentiste şi în oraşul lagunelor care era ultimul ei bastion. Şi dacă opera lui Michelangelo constituia finalul tragic al Renaşterii, creaţia bassaniştilor însemna, în schimb, sfîrşitul ei prozaic. Moda şi piaţa cu presiunea lor dură asupra artistului au luat locul a ceea ce noi numim marea artă. Marii meşteri, multilaterali, au fost înlocuiţi de specialiştii în diferite genuri, iar mecenaţii şi colecţionarii luminaţi —, de colecţionarii de duzină, ahtiaţi după „ciudăţenii".

Ridolfi relatează cuvintele spuse de Jacopo faţă de cei apropiaţi, înainte de moarte. Artistul nu vroia să moară pentru că moartea îi răpea posibilitatea „de a învăţa din nou şi de a începe să-şi însuşească bunele temelii ale picturii, avînd deja conştiinţa marii dificultăţi pe care o presupune atingerea perfecţiunii în această artă... asemă-

nătoare unui imens ocean"[62]. Probabil că Jacopo a înţeles cît de repede începuse să coboare nivelul picturii la cei din jurul său şi el ar fi vrut să-şi păstreze măiestria de odinioară pe care, la bătrîneţe, putea s-o manifeste numai în schiţele în ulei şi în unele tuşe ale pensulei tremurînde cu care încerca în zadar să corecteze lucrările mediocre ale fiilor săi. Şi el şi-a amintit pe patul de moarte despre înaltele precepte ale picturii adevărate, asemuind-o cu un „imens ocean" pe care nici pe departe nu-i e dat oricui să-l treacă. În aceasta s-a manifestat o dată în plus modestia lui Jacopo care n-a dorit pînă la urmă să schimbe liniştitul său oraş natal cu Veneţia, cu viaţa strălucită a acesteia şi cu perspectiva succesului răsunător ce i se oferea aici.

Arta lui Jacopo Bassano reprezintă cea mai democratică direcţie în dezvoltarea culturii artistice a Veneţiei şi a terra fermei. Şi nu numai cea mai democratică, dar şi cea mai realistă. Asemenea bucăţi de pictură admirabile prin verismul lor şi prin caracterul pletoric al imaginilor, noi nu vom mai întîlni la nici un pictor din oraşul lagunelor. Iată de ce, din arta lui Jacopo pornesc fire ce duc în linie dreaptă la Caravaggio, la Velázquez, la Ribera şi la mulţi verişti din Seicento. Şi aici rolul hotărîtor l-a jucat nu atît tipologia ţărănească din tablourile lui, care înlocuise imaginile regilor, ale monarhilor şi ale patricienilor luxos îmbrăcaţi[63], cît însăşi felul lui de abordare a naturii — nemijlocit şi direct (ceea ce scriitorii vechi numeau „naturalezza").

În ultimul timp, în legătură cu pasiunea generală pentru manierism, cercetătorii au început tot mai des să scoată în evidenţă, în arta lui Jacopo Bassano, trăsături manieriste. Deosebit de insistent promovează această linie, în scrierile sale, Pallucchini[64], care presupune că manierismul, înnobilînd, chipurile, pictura veneţiană, a scos-o din starea de criză[65]. Hauser merge şi mai departe. El afirmă că „manierismul lui Jacopo nu se mărgineşte la «cea de a doua manieră» (Longhi, „Arte Veneta", 1948) şi nu este în ansamblu numai un

fenomen de trecere, cum a fost la Tițian, ci este atît de strîns legat cu alte tendințe stilistice specific baroce, încît el (adică Jacopo) nu poate fi caracterizat ca un manierist pur și simplu"[66]. Asemenea formulări schematice dau prea puțin pentru definirea justă a locului lui Jacopo Bassano în istorie. Faptul că în anii '40 și '50 el a venit în contact direct cu modele ale artei manieriste și că acestea au exercitat asupra lui o puternică influență este neîndoielnic. Este neîndoielnic, de asemenea, că el a preluat din aceste modele stimulente creatoare care i-au ajutat să se depărteze de schemele „clasice" și să realizeze o artă mai suplă și mai bogată în nuanțe emoționale. Dar influențele manieriste i-au și dăunat mult, împingîndu-l pe drumul creării unor lucrări ce contau pe efectul exterior și care erau extrem de artificiale ca sens. Și, poate, aspectul cel mai semnificativ în ceea ce-l privește pe Jacopo nu este faptul influenței manierismului asupra sa, ci felul cum a depășit el această influență, găsind în sine puteri de a se împotrivi curentului modei. Aici de mare ajutor i-au fost tradițiile realiste profunde din terra ferma. Locuitor originar din Bassano, om cu un psihic sănătos și echilibrat, Jacopo a știut să topească, fără dificultăți deosebite, în arta sa, sîmburii manierismului. Luînd din manierism, cu simțul întreprinzător ce-i era propriu, tot ceea ce-i stimula gîndirea creatoare, el s-a proptit apoi solid pe picioarele proprii. Și pe drumul pe care și l-a ales, a mers pînă la sfîrșitul vieții. Iată de ce Jacopo Bassano rămîne în conștiința noastră nu ca un adept și promotor al doctrinei manieriste, ci ca un maestru al Renașterii tîrzii, poate chiar ultimul ei pictor mare.

Note

1. R. Longhi, *Calepno Veneziano*, în „Arte Veneta", 1948 (II), p. 45.
2. Principalele lucrări despre Jacopo Bassano: L. Zottmann, *Zur Kunst der Bassani*, Strasburg, 1908; G. Lorenzetti, *De la giovinezza artistica di Jacopo Bassano*,

în „L'Arte", 1911 (XIV), pp. 198 și urm., 241 și urm.; D. von Hadeln, *Über die zweite Manier des Jacopo Bassano*, în „Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen", 1914 (XXXV), S. 52 și urm.; A. Venturi, *Storia dell 'arte italiana, IX*, 4, Milano, 1928, p. 1113 și urm.; W. Arslan, *J. Bassano*, Bologna, 1931; S. Bettini, *L'arte di Jacopo Bassano*, Bologna, 1933; R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Cinquecento*, Novara, 1944, pp. 33 și urm.; R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze, 1946, pp. 26–27; L. Magagnato, *In margine alla mostra dei Bassano*, în „Arte Veneta", 1952 (VI), p. 220 și urm.; M. Muraro *Gli affreschi di Jacopo e Francesco da Ponte a Cartigliano*, în „Arte Veneta", 1952 (VI), p. 42 și urm.; L. Magagnato, *Dipinti dei Bassano*, Vicenza, 1952; P. Zampetti, *Jacopo Bassano, Catalogo della mostra*, 2 ed., Venezia, 1957; M. Muraro, *The Jacopo Bassano Exhibition* în „Burlington Magazine", 1957 (XCIX), p. 291 și urm.; R. Pallucchini, *Commento alla mostra di Jacopo Bassano*, în „Arte Veneta", 1957 (XI), p. 97 și urm.; S. Bettini, *Bassano e i „Bassanismi"*, în „Rivista di Venezia", 1957, noiembre-dicembre, p. 3 și urm.; B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissances, Venetian School*, I, London, 1957, pp. 15–21; P. Zampetti, *Jacopo Bassano*, Roma, 1958; E. Arslan, *I Bassano*, I–II, Milano, 1960 (ediție nouă, revăzută și adăugită); I. Smirnova, *Jacopo Bassano i nekotorie voprosî razvitia bîtovogo janra v italianskoi jivopisi XVI veka*, în antologia: *Ot epohi Vozrojdenia k dvadțatomu veku*, M., 1963, pp. 45–79.
3. Cele mai complete date biografice despre J. Bassano sînt aduse de bineinformatul Ridolfi. Vezi C. Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato. Herausgegeben von Detlev Freiherrn von Hadeln*, I, Berlin, 1914, S. 401–402. Cf. A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, IX, 4, pp. 1115–1118.
4. Cauzele acestei crize au fost înțelese bine la Veneția, încă din 1559. Vezi F. Sansovino, *L'Avvocato*, Venezia, 1559, p. 12.
5. Vezi: H. Kretschmayr, *Geschichte von Venedig*, III, Stuttgart, 1934; L. Beltrami, *Saggio di storia dell'agricoltura della Reppubblica di Venezia*, Venezia, 1955; G. Luzzatto, *Storia economica di Venezia dall'XI al XVI secolo*, Venezia, 1961, pp. 251 și urm., 273; F. Braudel, *La vita economica di Venezia nel secolo XVI*, în „La civiltà veneziana del Rinascimento", Firenze, 1958, pp. 83–102, mai cu seamă pp. 84, 89, 97, 98.
6. Cf. M. Muraro, *Civiltá delle ville venete*, Venezia 1964; Id. *Civiltá delle ville venete*, în „Arte un Europa. Scritti di storia dell'arte in onore di E. Arslan", Milano, 1966, pp. 533–544.
7. Vezi G. Fiocco, *Alvise Cornaro, il suo tempo e le sue opere*, Vicenza, 1965.
8. Ibid., p. 193.
9. Cf. G. Fiocco, *op. cit.*, pp. 69–70.

10. După opinia lui Baratto, Alvise Cornaro a jucat un rol hotărîtor în larga răspîndire a dijmei în Veneto (M. Baratto, *L'esordio di Ruzzante*, în „Revue des études italiennes", Paris, 1955, p. 119).
11. A. Gaspari, *Istoria Italianskoi literaturi*, II, M., 1897, pp. 572—577; B. Boldrin, *A. Beolco detto il Ruzzante*, Padova, 1925; A. Mortier, Ruzzante, Paris, 1925; A. Cataldo, *Ruzzante*, Milano, 1933; F. Petroselli, *Ruzzante*, Firenze, 1934; G. Grabher, *Ruzzante*, Milano, 1953; A. Djivelegov, *Italianskaia narodnaia Komedia*, M., 1954, pp. 70—85; G. Fiocco, *op. cit.*, pp. 53—60. Este semnificativ că Toffanin, obişnuit să vadă totul răsturnat, a considerat că este posibil să-i acorde lui Ruzzante mai puţin de o pagină, acesta figurînd, dealtfel la el ca un „personaggio romantico" (sic !). Vezi G. Toffanin, *Il Cinquecento*, 3 ed. riveduta, Milano, 1945, p. 335.
12. A. Djivelegov, *op. cit.*, p. 77.
13. Ibid. p. 78.
14. Palladio Rutilio Tauro, *La villa, traduzione di Francesco Sansovino*, Venezia, 1950. Cf. M. Muraro, *Civiltá delle ville venete*, p. 46.
15. H. Tietze and E. Tietze-Conrat, *The Drawings of the Venetian Painters in the 15-th and 16-th Centuries*, New York, 1944, p. 51.
16. E. Arslan, *I Bassano*, II, ill, 17.
17. Ibid. ill. 18, 20, 24.
18. W. Suida, *Tiziano e Rafaello fonti d'ispirazione per Jacopo Bassano*, în „Arte Veneta", 1959/60 (XIII—XIV), p. 68, ill. 84—85. Cf. J. Furlan, La Componente tizianesca nella formazione di *Jacopo Bassano*, în „Arte Veneta", 1959/60 (XIII—XIV), pp. 72—78.
19. E. Arslan, *op. cit.*, II, ill. 27.
20. Ibid., ill. 38—42, 45—49.
21. Ibid., ill. 50, 56.
22. E. Arslan, *op. cit.*, I, pp. 58—65.
23. E Arslan, *op. cit.*, II, ill. 68—70, 89—92, 93, 94—98, 100, 109.
24. Tot aici trebuie amintită şi *Cina cea de taină* din Galeria Borghese din Roma cu tipurile ei expresive de apostoli şi cu o natură moartă superb pictată. Vezi: E. Arslan *op. cit.*, II, ill. 78—81.
25. Arslan nu exclude posibilitatea ca Jacopo să fi văzut la Veneţia lucrările lui Scorel şi pe ale altor neerlandezi, de la care el a împrumutat împărţirea peisajului în două zone clar exprimate. (E. Arslan, *op. cit.*, I, p. 80).
26. E. Arslan, *op. cit.*, I, p. 103.
27. Este greu să ne declarăm de acord cu B. R. Wipper cînd el explică „non finito" din lucrările tîrzii ale lui Jacopo Bassano şi interesul artistului pentru redarea „amurgurilor, întunericului nocturn şi a luminii artificiale", prin criza perceperii renascentiste obiective a lumii, prin pierderea caracterului unitar al imaginii artistice clasice, şi a încrederii în om şi în raţiunea umană, prin stările de spirit pesimiste şi, în ultimă instanţă, prin

influenţa „ideilor reacţiunii catolice feudale" (*Borba tecenii v italianskom iskusstve XVI veka*, M., 1956, p. 338). Nouă ni se pare că nici „non finito", nici problema „nocturnului" n-au nici o legătură cu influenţele amintite întrucît categoriile estetice respective nu înseamnă cîtuşi de puţin o criză a artei, ci, dimpotrivă, vorbesc despre îmbogăţirea acesteia.
28. E. Arslan, *op. cit.*, II, ill, 122—126 (*Pogorîrea Sf. Duh*, cca. 1565, Muzeul orăşenesc din Bassano); ill. 150—151 (*Naşterea lui Isus*, cca. 1568, în acelaşi muzeu); ill. 156—159 (*Martiriul sf. Laurenţiu*, cca. 1571, în catedrala din Belluno); ill. 160—162 (*Madonna şi sfinţii împreună cu rectorii Vicenzei*, cca. 1573, Muzeul municipal din Vicenza); ill. 165—166 (*Propovăduirea sf. Pavel*, cca. 1574, în biserica Sant Antonio, Marostica); ill. 167—168 (*Aşezarea în mormînt*, cca. 1574, în biserica Santa Maria in Vanzo, Padova); ill. 169 (*Sf. Roch vizitînd pe ciumaţi*, cca. 1575, în galeria Brera, Milano), ill. 172—173 (*Madonna cu podestá Moro*, cca. 1576, în muzeul orăşenesc din Bassano); ill. 175 (*Întîlnirea de la Porţile de aur*, cca. 1576, în biserica din Civezzano); ill. 176 (*Propovăduirea lui Ioan Botezătorul*, cca. 1576 în acelaşi muzeu); ill. 177 (*Logodna sf. Ecaterina*, în acelaşi muzeu); ill. 180 (*Sf. Elefterie binecuvîntează pe credincioşi*, Galeria Academiei din Veneţia); ill. 181 (*Raiul*, cca. 1580, în Muzeul orăşenesc din Bassano); ill 185 (*Sf. Valentin o botează pe Lucilla*, cca. 1574, în acelaşi muzeu).
29. E. Arslan, *op. cit.*, II, ill. 131, 132, 133—135, 141, 163—164, 186—188.
30. Ibid. ill. 142—145 (*Parabola semănătorului*, în colecţia Thyssen, din Lugano; ill. 146 (*Pastorală*, în Muzeul Wallraf-Richartz, Köln); ill. 147 (*Călătoria lui Iacov*, Hampton Court, London), ill. 170 (*Plecarea în Ţara Canaanului*, în Palatul dogilor, Veneţia) şi multe altele.
31. Vezi W. Rearick. *Jacopo Bassano's Later Genre Paintings*, în „Burlington Magazine", 1968 (CX), pp. 241—249.
32. G. Bottari-Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, III, Milano, 1822, pp. 265—266.
33. P. Pino, *Dialogo di pittura. Edizione critica a cura di Rodolfo ed Anna Pallucchini*, Venezia, p. 74.
34. Vezi G. Gerola, *Per l'elenco delle opere dei pittori da Ponte*, în „Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", 1905/06 (LXV), pp. 945—962; A. Ballarin, *La vecchiaia di Jacopo Bassano: le fonti e la critica*, în „Atti dell'Istituto Veneto di Science, Lettere ed Arti", 1966/67 (CXXV), pp. 182—186.
35. Cf. de pildă desenul-copie după tabloul lui Salviati. Vezi: W. Rearick, *Jacopo Bassano 1568—1569*, în „Burlington Magazine", 1962 (CIV), p. 530, ill. 16, 18.
36. Cf. E. Arslan, *op. cit.*, I, pp. 121, 126—130.
37. C. Ridolfi, *op. cit.*, I. p. 401.

38. Cf. Z. Ballarin, *L'orto del Bassano (A proposito di alcuni quadri e disegni inediti singolari)*. în „Arte Veneta", 1964 (XVIII), pp. 55–61, 62–72.
39. R. Borghini, *Il Riposo*, Firenze, 1584, p. 563
40. M. Boschini, *Carta del Navegar Pitoresco*, Venezia, 1660 p. 272.
41. Cf. E. Arslan, *op. cit.*, I, p. 304.
42. M. Boschini, *Carta del Navegar Pitoresco*.
43. M. Boschini, *Le Ricche Minere*, Venezia, 1674. Cf. E. Arslan, *op. cit.* I, pp. 302–303. Despre aceasta mai vorbește și Verci (G. B. Verci, *Notizie intorno alla Vita e alle'Opere de Pittori, Scultori ed Intagliatori della Città di Bassano*, Venezia, 1775, pp. 49–50). Factura lucrărilor tîrzii ale lui Jacopo poate fi studiată deosebit de lesne pe tabloul *Ioan Botezătorul*, în Muzeul orășenesc din Bassano (P. Zampetti, *Jacopo Bassano*, tav. XLVI) și pe tabloul *Sf. Cristofor* în Muzeul Național din Havana (ibid., tav. LXX).
44. C. Ridolfi, *op. cit.*, I, p. 384.
45. Ibid., p. 397.
46. R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, p. 26.
47. C. — B. Verci, *op. cit.*, p. 80.
48. E. Arslan, *op. cit.*, I, pp. 122, 132.
49. Ibid., p. 142.
50. Vezi H. Tietze and E. Tietze-Conrat, *The Drawings of the Venetian Painters in the 15th and 16th Centuries*; P. Zampetti, *Jacoppo Bassano. Catalogo della mostra*, N. 3, 4, 8, 11, 17 (Desenele care figurează la această expoziție nu aparțin nici pe departe toate lui Jacopo); P. Zampetti, *Jacopo Bassano*, tav. LXXXII–LXXXVI; A. Ballarin, *L'orto del Bassano*, în „Arte Veneta", 1964 (XVIII), pp. 67–70; W. Rearick, *Jacopo Bassano. 1568–1569*, în „Burlington Magazine", 1962 (CIV), p. 525 și urm., ill. 11, 12, 13, 19. La Jacopo se întîlnesc și desene de ordinul studiilor. Ele sînt executate mai meticulos și într-o „manieră mai academică".
51. G. Vasari, *Le vite de'più eccelenti architetti, pittori ed scultori italiani ...*, III, Firenze, 1568, p. 816.
52. R. Benedetti, *Ragguaglio delle Allegrezze, Solennità, e feste, fatte in Venetia per la felice Vittoria ...*, Venezia, 1571.
53. A. Ballarin, *La vecchiaia di Jacopo Bassano*, în „Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", 1966/67 (CXXV), pp. 177–179, 192–193.
54. L. Marucini, *Il Bassano*, Venezia, 1577, pp. 59–60. Cf. A Ballarin *La vecchiaia di Jacopo Bassano*, în „Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", 1966/67 (CXXV), pp. 175–177, 191–192.
55. S. Bettini, *L'Arte di Jacopo Bassano*, pp. 109, 160, 161 ș. a.
56. W. Rearick, *Jacopo Bassano's Later Genre Paintings*, în „Burlington Magazine", 1968 (CX), p. 245.

57. Ibid., p. 245 și urm., ill. 7, 9, 11, 12, 13, 14, 17.
58. E. Arslan, *op. cit.*, I, p. 120.
59. Ibid., p. 59.
60. W. Suida, *Studien zu Bassano*, în „Belvedere", 1934–1936, Heft 9–12, pp. 193–198.
61. L. Fröhlich-Bum, *Some Sketches by Jacopo Bassano*, în „Burlington Magazine", 1948 (XC), pp. 169–170. Cf. A. Ballarin, *La vecchiaia di Jacopo Bassano*, în „Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", 1966/67 (CXXV), pp. 164–166.
62. C. Ridolfi, *op. cit.*, I, p. 402.
63. M. Boschini, *Le Ricche Minere*, Venezia, 1674. Cf. E. Arslan, *op. cit.*, I, p. 303.
64. R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Cinquecento*, Novara, 1944, p. IX și urm.; Id., *La giovinezza del Tintoretto*, Milano, 1950; Id., *Commenti alla mostra di Jacopo Bassano*, în „Arte Veneta", 1957 (XI), pp. 100, 102, 103, 108; Id., *Jacopo Bassano ed il manierismo*, în „Studies in the History of Art Dedicated to William E. Suida on his Eightieth Birthday", New York, 1959, pp. 258–266. Pe terenul unei asemenea aprecieri au apărut tot felul de raționamente fantastice despre relațiile strînse existente, chipurile, între Jacopo și El Greco, însoțite de atribuțiile eronate ce decurg de aici.
65. Giusta Nicco Fasola critică pe bună dreptate acest punct de vedere al lui Pallucchini, punînd în mod just problema dacă a constituit manierismul pentru Veneția o depășire a crizei sau semnul acesteia. Vezi: G.-N. Fasola, *Storiografia del manierismo* în „Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi", Roma, 1956, p. 433.
66. A. Hauser, *Mannerism, The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art*, I, London, 1965, p. 231.

CUPRINS

Redactor: GHEORGHE SZEKELY
Tehnoredactor: NIC. NICOLAEV

Bun de tipar: 10.10.1977. Apărut 1977. Coli de tipar: 10,33; planşe 48. C.Z. pentru bibliotecile mari 7; C.Z. pentru bibliotecile mici 7.05. Tirajul 35 200+10+90 ex.

Tiparul executat la Intreprinderea poligrafică Sibiu, Şoseaua Alba Iulia nr. 40
Republica Socialistă România

